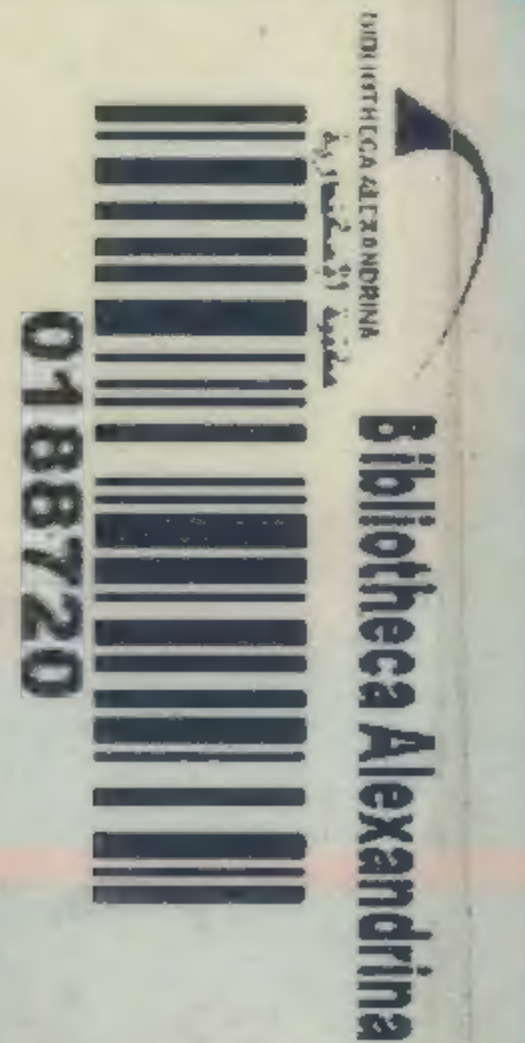


علماء المعرفة

الأبداع في الفن والعلم

د. حسن أحمد عيسى



بشرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

اهداءات ١٩٩٩

م/ منصور الحسيني

ج/ سمير احمد عنبر

کلام اللہ عرفی

الابَداع فی الفَنِّ وَالْعِلْمِ

د. حسن احمد علی

رم / صفر ۱۴۰۰ھ - دسمبر (کانون اول) ۱۹۷۹م

المشرف العام
أحمد ساري القدواني
الأمين العام للمهدين

نائب المشرف العام
خليفة الرقيان

هيئة التحرير:
د. فؤاد زكريا - المنشار ..
زهير الكرمي
د. سليمان الشطي
د. شاكر مصطفى
صدف حطاب
د. عبد الرزاق العدواني
د. عاتق التراعي
د. فكار وقت العسر
د. محمد الترميحي

المراسلات

توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص.ب/ ٢٣٩٩٦ الكويت

الأبداع في الفن والعلم

● ● الموارد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها ، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

مقدمة

« الله ! هذا بديع ! »

عبارة نطلقها دوما على الشيء الذي نستحسنه ونعجب به .
« وهذه بدعة »

عبارة نستنكر بها الامر او الحدث الذي يفاجئنا ونستهجنه .

ونظهر بهاتين العبارتين تقبلنا او رفضنا للأشياء والأمور
المبدعة او المبتدعة في حياتنا : فاذا وافقت هَوَانَا لأنها ترضي ذوقا ،
او تحمل قيمة او تحل مشكلة معينة ، وصفناها بهذه الصيغة التي
تدل على الثبوت والاستمرارية والاصالة فقلنا « بديع » بالفتحة ،
وان كانت على غير ما نحب ونهوى وصفنا الفعلة بالكسرة وقلنا
« بدعة » .

وانعكست نظرتنا هذه للفعل على الانسان الذي يأتي به
فوصفناه باجلال واعجاب اذا اتى بما نحب ، واطلقنا عليه اسمه
الذي يستحقه « المبدع » . بينما يكون وصفنا لمن اتى عملا لا نرتضيه
او لا نوافق عليه مليئا بالسخرية حين نطلق عليه « المبتدع » ، وكأننا
من حيث نشعر او لا نشعر نصغر من شأنه ونقلل من قدره .

اما اذا كان الرضاء تاما عن العمل وعمن اتى به قلنا هذا
« عبقري » واذا ذهبنا الى لسان العرب وجدنا فيه ان البديع
والبدع هو الشيء الذي يكون أولا ، ويقال عن مبدع الشيء انه مبدعه
بدعا ، وابتدعه اي انشأه وبدأه ، والغريب ان البدعة ليست شيئا
مستهجنا في كل الاحوال ، اذ نجد ابن منظور ينقل عن ابن الاثير
نظرته الى البدعة في الدين فيقول : بأن هناك بدعة هدى هي التي
تتفق مع ما جاء في الكتاب والسنة وبدعة ضلال هي ما خالف ذلك ،
وهي التي ينبغي استنكارها وذمها .

وأبداع الشيء أي اخترعه على غير مثال .

وربما كانت كلمة « الله » التي نقولها تكبيرا لعظمة الابداع
إحالة الى المبدع الأول سبحانه وتعالى .

كذلك فان كلمة بديع تعني الجديد من الاشياء ، فالبديع من
الجبال مثلا هو الذي ابتدئ فتلة ولم يكن جبلا من قبل فنكت ثم
غزل واعيد فتله . كما أن من معاني البديع انه المثال والنهاية في كل
شيء ، فيقولون رجل بدع وامراة بدعة اذا كان غاية في كل شيء .

أما وصف « عبقرى » فهو مشتق من عبقر وهو واد به قرية
تسكنها الجن في الجزيرة العربية فيما زعموا . وكان العرب كلما
راوا شيئا فائقا غريبا مما يصعب عمله ويدق ، أو شيئا عظيما
في ذاته ، نسبوه الى هذه القرية فقالوا عبقرى . . ثم اتسعوا في هذا
الاستعمال فنسب كل شيء جيد الى عبقر . . حتى سمي به السيد
الكبير عظيم المكانة ، فيقال عبقرى القوم أي سيدهم . وقيل أيضا
ان العبقرى هو الذي ليس فوقه شيء ، كما استعمل لفظ العبقرى
بمعنى الشديد .

ولسنا بصدد دراسة لغوية أو أدبية للابداع لنسترسل مع
اللسان أو سواه من معاجم اللفظة ودواوينها ، من أجل ذلك فاننا
نترك عالم المعاجم لنبحث عن معنى أوسع وأرحب للابداع وللبداع في
أمور الدنيا وفي مجالات الفكر والفن ، وسنجد أن مثل هذا البحث
ليس « بدعا » فقد سبقنا اليه الكثيرون ، وشغل اهتمام العديد من
الدارسين والمؤلفين منذ عهد بعيد وقد فرضت هذه الحقيقة نفسها
على بحثنا هذا لبيان موضع الحلقة من السلسلة ، فبدأنا بمحاولة
تتبع مفهوم الابداع على مر العصور ، وهو ما تعرضنا له في الفصل
الاول من هذا الكتاب ، حيث حاولنا أن نجيب على العديد من
التساؤلات ، مثل : كيف ينظر الناس الى عملية الابداع في الفن وفي
العلم ؟ أهو عملية سحرية غامضة تميز عددا محدودا من البشر
الملهمين أو العباقرة ؟ أم هو موجود عند كل البشر بقدر متفاوت من

فرد الى اخر ، كما يرى اصحاب المفهوم الحديث للابداع ؟ وهل يتيسر لنا دراسة هذه العملية الفامضة التي ثار جدل كثير حولها ، وحول مراحلها ؟ او نترك هذا ونركز دراستنا على الانتاج الابداعي نفسه باعتباره شيئاً ملموساً يمكن الاتفاق عليه ؟ .



اما في الفصل الثاني فقد حاولنا ان نجيب على التساؤلات التي تدور حول دوافع الابداع التي تحفز المبدعين وتحركهم الى الانتاج الابداعي ، والنظريات التي وضعت لتفسير حقيقة هذه الدوافع وطبيعتها . فيا ترى ايكن الدافع للابداع في الانفعال الخلاق Creative emotion ، كما يقول برجسون ؟ ام في اعلاء الرغبات الجنسية المكبوتة كما يقول فرويد ومن نحا نحوه من تلامذته واتباعه مثل ارنست جونز وادمون برجر ولورنس كيوبي ؟ ام ان هذا الدافع يكمن في تعويض الشعور بالنقص او في اللاشعور الجمعي كما يرى جماعة المتمردين على فرويد مثل الفرد ادلر وكارل يونج ؟ ام ان الدافع الاساسي للابداع لا يكمن في كل هذه التفسيرات ، وانما يكمن في تحقيق الذات كما يرى مازلو وروجرز ؟ .



وفي الفصل الثالث حاولنا ان نجيب على ما يثار من تساؤلات عن طبيعة الخصائص العقلية للابداع والعوامل المكونة له ، وكيف تطورت على يد الدارسين الذين حاولوا الكشف عن هذه العوامل ، وكيف انتهت هذه البحوث على يد جيلفورد ومعاونيه الى تحديد العوامل الرئيسية الثلاثة المتمثلة في الطلاقة والاصالة والمرونة والعوامل المساعدة لها مثل الاحساس بالمشكلات والتقييم . . الخ وما هي طبيعة كل عامل من هذه العوامل ؟ وكيف نضع الاختبارات التي تقيسه ؟ وما العلاقة بين هذه العوامل وبعضها ، وما مدى

اسهام كل منها في الابداع وعلاقتها مع غيرها من العوامل العقلية والمزاجية في عملية الابداع ؟ وما العلاقة بين الابداع والذكاء ، الذي خلط كثير من الباحثين بينه وبين الابداع لفترة طويلة من الزمن ؟ وكيف انتهت البحوث الحديثة الى ازالة هذا الخلط ؟ وكيف حددت طبيعة العلاقة بين هذين المفهومين باعتبارها علاقة تتميز بالتداخل بينهما ؟ بمعنى ان الذكاء يؤثر على الابداع حينما يكون الشخص المبدع عند مستوى معين من الذكاء يفوق ذكاء الشخص المتوسط بقليل ، ولا يكون لزيادة الذكاء بعد هذا المستوى دخل في قدرة الفرد على الابداع التي تصبح في هذه الحالة ناتجا خالصا لقدرات الابداع نفسها ومدى تفوق الفرد فيها .

وننتقل من الاجابة على هذه التساؤلات في الفصول الثلاثة الاولى التي تمثل الاساس النظري ، الى محاولة تطبيق هذا الاساس على نماذج متنوعة للابداع في الشعر وفي النثر وفي الفن التشكيلي وفي العلم .. الخ .

ففي الفصل الرابع نحاول ان نعرف كيفية ابداع الشاعر للقصيدة . فكيف كان الشاعر الانجليزي الرومانتي الشهير جون كيتس يبدع قصائده ؟ وكيف تسنى للناقد الانجليزي ريدلي ان يتتبع عملية الابداع عنده من دراسته لمسودات هذه القصائد بعد موت الشاعر بزمان طويل ؟ وكيف تسنى لباحث مصري هو الدكتور مصطفى سوييف الذي يعتبر أحد رواد دراسة الابداع في مصر ، ان يدرس عملية الابداع عند عدد كبير من الشعراء العرب المعاصرين له في الاربعينيات من هذا القرن ؟ وما هي الادوات التي استخدمها في هذه الدراسة بالاضافة الى دراسة المسودات التي سبقه اليها ريدلي ؟ وكيف توصل الى تفسير مراحل ابداع الشاعر للقصيدة وهل يبدعها بيتا بيتا ، أم يبدعها ككل مرة واحدة ؟ .

وكنا نود في هذا السياق أن نعرض لبعض ما ظهر حديثا من كتابات عن « التجربة الشعرية » عند عدد من الشعراء العرب

المحدثين الذين كتبوا عن هذه التجربة . مثل عبد الوهاب البياتي ونزار قباني ، لولا أن الدراسة النفسية لمثل هذه الكتابات الذاتية تحتاج لمجهود كبير نرجو أن يتوفر لنا في المستقبل القريب .

ومثلما تناولنا الابداع في الشعر ، تناولنا في الفصل الخامس الابداع في النثر بأشكاله المختلفة من قصة ورواية ونقد أدبي فحاولنا أن نبين كيف كان الاديب الفرنسي بول هرفيو يبدع قصصه في مطلع هذا القرن ، وكيف كان أسلوبه في الكتابة والابداع ، كما بين لنا العالم النفسي الفرنسي الشهير « الفردينييه » الذي تناوله بالدراسة ؛ وكيف توصل بينيه الى وجود طرازين للادباء، ينتمي ادبيه المختار الى احدهما وهو الطراز الارادي ؛ وما هي خصائص الطراز الاخر من الادباء في عملية الابداع ؛ وهل ابداع الرواية يختلف عن ابداع القصة ؛ وما هي خصائص عملية الابداع في الرواية ، كما بينها لنا باحث مصري شاب هو الدكتور مصري حنوره ، من خلال دراسته لعدد كبير من الروائيين المصريين المشهورين ، وممن هم أقل شهرة ؛ وهل تختلف هاتان المجموعتان من الادباء في طريقة الابداع ومراحله .

ثم هل يختلف الابداع في الكتابة النقدية عن الابداع في الكتابات الانشائية ؟ أم لا يوجد ابداع في هذا النوع من الكتابات كما يرى البعض من أن الناقد ليس الا أديبا فاشلا ؟ سنجد الاجابة على هذا السؤال حين نعرض لكتاب نقدي عظيم أقام فيه صاحبه المفكر والمحقق الاسلامي الكبير الاستاذ محمود محمد شاكر صورة المتنبي على اساس جديد ازال المتناقضات التي كانت تشوه صورة هذا الشاعر الفحل في نظر البعض ، وبين لنا الصراعات النفسية الهائلة التي كان يعيش فيها هذا الشاعر العظيم ، ورسمت ظلا قاتما على بعض شعره الذي يعبر فيه عن احساسه بالمرارة الشديدة مما يلاقه في الدنيا من حظ وما يشعر به في نفسه من شرف النسب وسمو المكانة .

وفي الفصل السادس ننتقل من الابداع في فنون القول من شعر ونثر الى الابداع في مجال الفنون التشكيلية ، لنجيب على السؤال الخالد : كيف يبدع الفنان المصور اللوحة التي يرسمها ؟ وهل يرسمها جزءا جزءا أو يكون لديه تصور كلي كامل لها منذ البداية ؟ وكيف تسير عملية الابداع في هذه الحالة ؟ وما دور الصور الذهنية البصرية التي تدور في ذهن المصور أثناء الرسم ؟ هل يدخلها فيه ويدمجها به ، أو يستبعدا ولا يكون لها تأثير على رسمه ؟ .

كل هذه التساؤلات نجيب عليها من خلال عرضنا لدراسة قام بها رودلف أرنهيم عن لوحة مشهورة لاكبر رسامي العصر الحديث بيكاسو التي سجل فيها احتجاجه على الحرب الاهلية الاسبانية ، وما اتصفت به من هول روع الأمنين في المدن والقرى الصغيرة ، ونعني بذلك لوحة « الجورنيكا » التي رسمها بيكاسو بناء على طلب حكومة الجمهورية الاسبانية الشرعية ابان الحرب الاهلية لكي تعرض على جدار كامل في المعرض الذي اقامته هذه الحكومة في باريس سنة ١٩٣٧ . ويحاول الدارسون أن يجيبوا على التساؤلات الكثيرة السابقة ، وغيرها من التساؤلات التي تدور حول الدوافع التي دفعت هذا الفنان العالمي - الاسباني الاصل - الى رسم هذه اللوحة . وكيف تطور تفكيره فيها . كل ذلك من خلال دراسة للاستكتشات والصور الكثيرة التي سبقت اللوحة أو واكبتها أو أتت بعدها .

وننتقل في الفصل السابع من دائرة الفنون جميعها الى مجال الابداع في العلم لكي نعرف : كيف يبدع العالم نظريته العلمية ؟ وكيف يحتفظ بالخط العام لتفكيره حول المشكلة العلمية التي تواجهه ، دون أن يجرفه تيار المشكلات الفرعية بعيدا عنها ؟ خصوصا اذا طال تفكيره فيها الى سنوات كما حدث مع عالم الطبيعة الفذ أينشتين الذي ظل يفكر في نظريته عن النسبية سبع سنوات طوال . والدراسة التي نعرضها في هذا المجال هي عن أينشتين نفسه ، وعن كيفية ابداعه لهذه النظرية التي غيرت وجه علم

الطبيعة الحديث ، وكان لها من التطبيقات ما غير وجه عالمنا المعاصر كله . ولم يكن من السهل على أي شخص أن يجري هذه الدراسة خاصة وأنها أجريت على أينشتين ذاته . . وليس على كتاباته أو نتيجة إبداعه ، كما رأينا في كثير من الدراسات السابقة .

ولكن إذا علمنا أن من أجرى هذه الدراسة هو فرتهيمر عالم النفس الألماني الشهير الذي يعتبر أحد الاقطاب الثلاثة أصحاب نظرية الجشطلت التي أحدثت ثورة في علم النفس في زمانها ، إذا علمنا ذلك اتضح لنا لماذا رضي أينشتين أن يمضي الساعات الطوال جالسا أمام فرتهيمر مخضعا نفسه للدراسة ومستعدا للإجابة على الأسئلة التي يوجهها إليه مواطنه ومعاصره الذي يدانيه في الشهرة .

وكانت أسئلة فرتهيمر تدور حول : كيف أتت أفكار النظرية الى ذهن أينشتين بعد المعاناة الطويلة ؟ وهل أتت مرة واحدة (كما يؤمن أصحاب نظرية الجشطلت) على شكل استبصار فجائي بالحل ؟ أو أتت تدريجيا ؟ وما المراحل التي مرت بها إذا كان الأمر كذلك ؟ .

والآن وقد فرغنا من تقديم نماذج عن الإبداع في الفن وفي العلم على السواء ، ترى هل يقوم الإبداع في كل منهما على أسس ومبادئ وعمليات عقلية خاصة به وحده ؟ أم أن هناك أسسا وعمليات عقلية رئيسية مشتركة يقوم عليها الإبداع في المجالين معا ؟ وهل هناك صفات وخصائص تميز شخصية المبدعين في الفن ؟ وأخرى تميز شخصية المبدعين في العلم ؟ أم أن هناك كذلك صفات مشتركة تميز شخصية المبدع في كل المجالات ؟ .

لكي نجيب على هذه التساؤلات عرضنا في الفصل الثامن لدراسة عن شخصية المبدعين في مجال يجمع بين العلم والفن على السواء ، ونعني بذلك مجال العمارة . والدراسة التي نعرضها في هذا الصدد دراسة ممتازة بحق قام بها أحد كبار علماء النفس الأمريكيين هو دونالد ماكينون الذي كان مدير مركز بحوث الشخصية في جامعة كاليفورنيا ببركلي . ويتميز هذا العالم بموقفه

الفريد بين علماء النفس الذين درسوا الابداع ، اذ أنه لا يؤمن بدراسة الابداع الكامن عند الافراد والذي يمكن أن نتعرف عليه وتقيسه بواسطة الاختبارات التي عرضنا لنماذج منها في دراسات جيلفورد وغيره . بل يؤمن ماكينون بجدوى دراسة الابداع حين يكون متمثلاً في اشخاص مبدعين بالفعل ومعروف عنهم في جماعاتهم المهنية انهم مبدعون ، وفي أي مستوى من الابداع يوضعون في مجالاتهم .

وبعد أن وفر ماكينون لدراسته هؤلاء المبدعين من المهندسين المعماريين الذين لا خلاف على امتيازهم وتفوقهم في مجالهم ، أرسل لهم دعوة للحضور الى معهد دراسة الشخصية الذي يرأسه في بركلي لكي يتناولهم بالدراسة المتعمقة التي تستخدم العديد من الادوات وتتناول مستويات مختلفة من الاداء الذي تمثل في مجموعات متباينة في مستواها الابداعي ثم اختيارها من بين كافة مهندسي العمارة في الولايات المتحدة الامريكية بعناية بالغة بواسطة منهج دقيق يراعي الكثير من الاحتياطات العلمية اثناء اختيار عينات البحث .



وأما الفصل الاخير من هذا الكتاب فقد راعى المؤلف أن يخصصه لتناول المبدعين أنفسهم كأشخاص ، والسمات التي تميزهم عن سائر البشر ؟ فهل يا ترى هناك صفات شخصية يختص بها المبدعون دون غيرهم من الناس ؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب ، فما هي هذه الصفات وما دور هذه الصفات الشخصية في دعم القدرات العقلية الخلاقة التي يتميز بها هؤلاء المبدعون ؟ وما هي العلاقة بين هذين الجانبين في الشخصية الانسانية : الجانب العقلي الذي تنتمي اليه القدرات ، والجانب الانفعالي الذي تنتمي اليه صفات الشخصية او سماتها المزاجية ؟ وما سر التناقض بين الصفات التي يتصف بها المبدعون ؟ وكيف يجمعون في شخصيتهم بين هذه المتناقضات ؟ .

كل هذا نجيب عليه في هذا الفصل الاخير الذي تعمدا ان نختم به الكتاب حتى نوضح ان الهدف من عرضنا لعملية الابداع ومجالاته المختلفة ، هو ان ننتهي الى الانسان المبدع نفسه الذي ينبغي ان تصب عنده كل الدراسات وتنتهي اليه كل النتائج .. وقد قدمنا في هذا الفصل دراسات لباحثين عرب الى جانب دراسات الباحثين من الاجانب لكي نبرز اسهاماتنا في هذا المجال ، كما راوحنا بين دراسات عن سمات شخصية العلماء ودراسات اخرى عن سمات شخصية الفنانين حتى نوضح التشابه بين سمات الفنانين والعلماء ، وبذلك نقدم صورة ختامية تعبر تعبيرا صادقا عن عنوان هذا الكتاب .



يتضح من هذا العرض اننا قد حاولنا ان نقدم صورة شاملة عن الابداع من خلال الدراسات النفسية التي اجريت عنه ونشرت على المستوى العالمي والعربي .. وقد روعي في اختيار هذه الدراسات ان تصور معظم المجالات التي اهتمت بها الدراسات النفسية للابداع ، التي تدرس احيانا الابداع « كعملية عقلية » ذات مراحل معينة ، وطبيعة هذه المراحل وتداخلها او تمايزها ، كما تدرسه في احيان اخرى من خلال اشخاص المبدعين انفسهم والصفات التي تميزهم عن غيرهم من البشر ، والوسائل التي يمكن الكشف عنهم بواسطتها . ثم اصبحت تفضل ان تدرسه في الفترة الاخيرة من خلال الانتاج الابداعي نفسه باعتباره الشيء الملموس الذي لا خلاف عليه .. وتعتبر هذه المجالات هي الرئيسية في دراسات الابداع الحديثة لم نستثن منها الا المجال الخاص بتنمية القدرات الابداعية والاساليب المستخدمة فيه لانه مجال عريض سيجعل حجم الكتاب اكبر من الحجم العادي للسلسلة .

ونحن لا نزعم اننا قد احطنا بكل الدراسات المنشورة في هذه المجالات جميعا ، كما انه من الممكن ان تكون هناك دراسات من هذا النوع في بعض الاقطار العربية الاخرى ، ولكنها لم تنشر على مستوى

الوطن العربي كله ، ولهذا لا يعرف عنها الا من يعيشون في كل قطر او من تنقلوا كثيرا بين اقطار الوطن العربي .

والواقع ان هذه مشكلة يشكو منها الكثيرون من المهتمين بمتابعة ما ينشر في مجال الثقافة والعلوم في هذا الوطن الشاسع الممتد من الخليج الى المحيط . وقد يكون السبب الرئيسي لهذا النقص الخطير في عملية النشر هو ندرة المجلات والدوريات العربية المتخصصة ، او سلاسل الكتب الثقافية التي تنشر وتوزع على المستوى القومي .

وهذا ما تحاول ان تسد به « سلسلة عالم المعرفة » بعض النقص في هذا المجال . والحق انني اشكر للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في دولة الكويت ان اتاح لي فرصة اظهار الجهد العربي المثمر في فرع جديد من فروع الدراسات النفسية التي لم تبرز الى حيز الوجود بشكل ظاهر الا في حوالي منتصف هذا القرن حتى على المستوى العالمي .

وبحكم طبيعة الكتاب هذه فانه لا يعكس جهد المؤلف وحده ، بقدر ما يعكس جهود ثلاثة اجيال من الباحثين المصريين الذين اتجهوا لدراسة الابداع من وجهة النظر النفسية . واذا كان المؤلف قد قام بدراسة عن سيكولوجية الابداع والشخصية في الستينيات ، فانه لم يشأ ان يستحوذ على الامر كله ، ويعرض الموضوع من وجهة نظر هذه الدراسة وحدها ، متجاهلا ما سبقها وما واكبها وتلاها من دراسات في هذا المجال ، وانما اراد ان يكون هذا الكتاب - كما ذكرنا - صورة شاملة ، بقدر الامكان للجهود التي بذلت في هذا الصدد على المستويين القومي والعالمي او على الاقل لمعظم هذه الجهود . وكل ما نرجوه هو ان نكون قد وفقنا الى عرض هذا الموضوع بشكل يرضي كل القراء ..

والله الموفق

الكويت في مايو (ايار) ١٩٧٩

حسن عيسى

عملية الابداع

تري ما هي عملية الابداع ، وكيف تحدث ، وهل أتيح لاحد ان يشهد حدوثها لكي يصفها لنا ؟ .

كان يبدو للناس لاول وهلة أن من يجيب على هذه الاسئلة التي تتعلق بهذه العملية الغامضة لا بد أن يكون هو نفسه مبدعا حتى يصف لنا ما عاناه وخبره بنفسه ، وربما كان ذلك هو احد الاسباب التي عطلت وأخرت دراسة الابداع دراسة علمية . لان المبدعين لا وقت عندهم للقيام بهذه الدراسة التي تتطلب الفوص في الاعماق والتأمل الباطني لكي يسترجعوا ويستعيدوا خبرة الابداع، واولى بهم أن يصرفوا هذا الوقت في فعل الابداع ذاته . بل ان بعضهم يرفض ويقاوم بشدة فكرة أن يكون ابداعهم موضوعا للدراسة ، وعلى الاخص ذلك النوع من الدراسة العلمية التي تنظر الى موضوع الابداع نظرتها الى أي موضوع اخر . واذا كانت ترجسية الانسان قد جعلته يقاوم بشدة أن يكون « موضوعا » للدراسة مثله مثل سائر الاشياء التي تدرسها العلوم الطبيعية - مما تسبب في تأخر قيام العلوم الانسانية وخاصة علم النفس الذي كان اخر العلوم التي استقلت عن الفلسفة - فما بالك بالمبدعين الذين يوصفون عادة بأنهم ترجسيون الى حد بعيد .

سبب الواقع أن الناس ظلوا فترة طويلة ينظرون الى المبدعين من فنانيين وعلماء على أنهم يتمتعون بقدرات خارقة تميزهم عن سائر البشر الذين لا يمتلكون من هذه القدرات شيئا . ولربما كانت هذه النظرة على وجه التحديد هي التي اعاققت وعطلت امكانية الدراسات العلمية لعملية الابداع . فقد تصور الكثيرون أن هناك اختلافا كينيا بين قدرات المبدعين وغيرهم من سائر الناس .

ولم تتقدم الدراسة العلمية للإبداع إلا بعد أن طرح علماء النفس هذا التصور الشائع جانبا ، وبدأوا ينظرون الى قدرات المبدعين نظرتهم الى سائر القدرات والصفات التي يتميز بها الناس مثل الذكاء والميول وسمات الشخصية .

التصور الحديث لقدرات الإبداع

وجوهر هذه النظرة أن الناس جميعا يمتلكون كل القدرات والسمات ، ولكن بقدر يتفاوت من فرد الى آخر ، ومن جماعة الى أخرى . . . وأنه ليس هناك اختلاف بين الناس إلا في درجة وجود هذه القدرات والسمات عندهم ، وبعبارة أخرى فالفرق الموجودة بين الافراد والجماعات هي فروق في الدرجة لا في النوع أو فروق كمية وليست كيفية . وهذا ما ينطبق على المبدعين كذلك ، فالقدرات التي يتمتعون بها موجودة عند سائر الناس أيضا ولكن بقدر أقل من وجودها عند المبدعين الذين حباهم الله بقدر كبير من هذه القدرات نفسها .

وحين استقر هذا التصور الجديد عند علماء النفس لم يعد من الضروري أن يكون المرء مبدعا بذاته لكي يدرس الإبداع ، كما لم يعد من المستحيل أن نحاول دراسة القدرات الإبداعية عند غير المبدعين ، ما دامت هذه القدرات موجودة بقدر ما عند كل الناس الذين يتدرجون على مقياس متصل الدرجات يوجد الموهوبون والعباقرة على أحد طرفيه كما يوجد الذين خلوا إلا من قدر ضئيل من هذه القدرات على الطرف المقابل ، بينما سائر الناس يتوزعون بين هذين الطرفين : فنحن نجد أن ثلثي الناس تقريبا يدورون حول المتوسط والثلث الباقي ينقسم الى نصفين يتدرج كل منهما قربا أو بعدا من الطرف الخاص بالعباقرة والموهوبين أو من الطرف الخاص بالخاملين .

وكما قلنا فان هذا التصور الذي يسمى اصطلاحا عند علماء النفس « بالتوزيع الاعتدالي » قد ساد أولا في مجال القدرات العقلية - كالدكاء مثلا - منذ حوالي نصف قرن من الزمان ، ولكنه لم يستخدم في مجال قدرات الابداع الا ابتداء من منتصف القرن الحالي .

والواقع ان هذا التصور هو مجرد تصور عام ، أما تحديد من هم المبدعون في المجالات المختلفة فلا يزال موضع خلاف بين العلماء . فبينما نرى رأيا يقول باقتصار تحديدنا للمبدعين على أعلى مستوى منهم ، أي أولئك الذين يخترعون أشياء جديدة تماما ، نرى رأيا آخر مخالفا يقول بأن هذا النهج لا يؤدي بنا الى المحك الحقيقي للابداع الذي يميز بين مستويين للابداع : المستوى الرفيع ، وهو يشمل أولئك الذين يدخلون بعض العناصر الجديدة ، أو يستخدمون نهجا جديدا نسبيا لدراسة مشكلة ما . والمستوى الأدنى من ذلك ويشمل أولئك الذين يستخدمون شيئا كان موجودا من قبل استخداما جديدا على نحو ما (١) . *

ويقترح باحث آخر هو كالفن تيلور (٢) الذي قاد مؤتمرات جامعة يوتا لدراسة الابداع ، خمس مستويات للابداع وصل اليها بعد تحليله لحوالي مائة تعريف من تعريفات الابداع وهذه المستويات الخمس هي :

١ - المستوى التعبيري :

وجوهره هو التعبير المستقل في الغالب عن المهارات والاصالة ونوعية الانتاج التي تكون هنا غير هامة . ويبدو أن ما يميز النابغين في هذا المستوى من الابداع هو صفتا التلقائية والحرية .

* الأرقام التي بين قوسين تشير الى مراجع أو ملاحظات ترد في نهاية كل فصل . وفي حالة تكرار الإشارة الى المرجع سيكتفى باستخدام نفس الرقم الذي أشير اليه في المرة الأولى الا اذا كانت المصفحات المشار اليها مختلفة .

٢ - المستوى الانتاجي :

وينتقل الافراد من المستوى التعبيري للابداع الى المستوى الانتاجي حينما تنمو مهاراتهم بحيث يصلون لانتاج الاعمال الكاملة . والانتاج يكون ابداعيا حينما يصل الفرد الى مستوى معين من الانجاز . وعلى هذا فانه لا ينبغي ان يكون هذا الانتاج مستوحى من عمل الاخرين .

٣ - المستوى الاختراعي :

وهذا المستوى من الابداع لا يتطلب المهارة او الحظ ، بل يتطلب المرونة في ادراك علاقات جديدة غير مألوفة بين اجزاء منفصلة موجودة من قبل .

٤ - المستوى الابتداعي :

ويتطلب هذا المستوى قدرة قوية على التصور التجريدي Abstract Conceptualization الذي يوجد عندما تكون المبادئ الاساسية مفهومة فهما كافيا ، مما يسر للمبدع تحسينها وتعديلها .

٥ - المستوى البرزخي : Emergentive level

وهو ارفع صورة من صور الابداع ، ويتضمن تصور مبدا جديد تماما في اكثر المستويات واعلاها تجريدا .

ونجد باحثا اخر هو فكتور لوفنفيلد (٢) ، درس الابداع في الفن التشكيلي ، يميز بين نوعين من الابداع هما :

(١) الابداع الفعلي Actual Creativity

(٢) الابداع الكامن Potential Creativity

والابداع الفعلي هو عبارة عن الابداع الكامن بعد ان ينمى ويقوم بوظيفته . اما الابداع الكامن فيشمل كل الامكانيات الابداعية الموجودة داخل الفرد سواء منها ما نمى او ما لم ينم .

مجالات دراسة الابداع

واذا كانت هذه التصورات الجديدة للابداع قد قربت المبدعين من سائر البشر وبيّنت أن الفرق بينهم هو فرق كمي وليس كيفيا ، فانها قد ساعدت بذلك على بداية الدراسة السيكولوجية للابداع بوجه عام . ولكن حين نفحص طبيعة المجالات التي اتجهت اليها الدراسة داخل هذا الميدان الكبير ، نجد أن معظم الاهتمامات قد اتجهت الى الجوانب الملموسة أو الظاهرة للابداع مثل بناء الاختبارات والمقاييس التي تصلح كوسائل للتنبؤ بالقدرات الابداعية الكامنة لدى الافراد الذين وهبوا قدرا من الابداع أكثر من غيرهم ، أو اقامة معايير أو محكات للانتاج الابداعي ومدى أصالته وفائدته .

ويأتي بعد ذلك دراسة المناخ الابداعي ، أي العوامل التي توجد في البيئة من تنشئة اجتماعية وتربية وظروف عمل وقيم واتجاهات ثقافية واجتماعية تساعد على نمو الابداع عند افراد المجتمع أو تعوقه وتعطله ، وهذه العوامل تمثل المتغيرات التي تتوسط بين وسائل التنبؤ بالقدرات الابداعية الكامنة والمعايير التي تحدد الانتاج الابداعي الفعلي بعد أن يخرج للوجود ، وفي امكانها تعديل العلاقة بين هذين المجالين عن طريق برامج وطرق تنمية التفكير الابداعي التي أصبحت في العقد الماضي أهم مجالات دراسة الابداع وأكثرها فائدة .

وفي النهاية تأتي العملية الابداعية باعتبارها أقل المجالات الأربعة السابقة حظا من الاهتمام والدراسة . وربما كان ذلك لأن هذا المجال يعتبر أعقد هذه المجالات وأكثرها صعوبة أمام الدراسة العلمية . فهو يتناول عملية نفسية داخلية تجري داخل نفس المبدعين ولا سبيل الى الاطلاع عليها الا من خلالهم هم . ولطالما أضفى الناس على هذه العملية وعلى ما يحدث خلالها من الهام أوصافا جعلتها أقرب الى السحر ، وتصوروا المبدع أقرب الى

المجلتون ولم تكن مثل هذه التصورات وقفا على عامة الناس ، بل شاعت أيضا عند عدد من كبار الفنانين والمفكرين والفلاسفة منذ هوميروس وأفلاطون وحتى عهد قريب .

دراسة عملية الابداع ومراحلها

لما كانت العملية النفسية كما يعرفها علماء النفس تتضمن « سلسلة مستمرة من التغيرات أو الوقائع المتتابة والمعتمد بعضها على بعض » فقد حدا هذا بهؤلاء العلماء لان يعتقدوا بان لعملية الابداع مراحل أو خطوات تمر بها والواقع ان فكرة المراحل هذه هي التي اتاحت للعلماء القدرة على التصدي لهذه المشكلة بعد ان حلت الى اجزاء امكن مواجهة كل منها على حدة .

والحق ان هذه الفكرة كان مصدرها الاول الذي استمدته منها علماء النفس هو « التقارير الاستبطانية » التي تعتمد على التأمل الذاتي لاثنين من العلماء أحدهما هو عالم الرياضة الفرنسي « جول هنري بوانكاريه » (١٩١٣) ، والثاني هو العالم الالماني « هلمهولتز » (١٨٩٦) . فقد وصف كل منهما عمليات التفكير التي مر بها اثناء سعيه لحل المشكلات الكبيرة في ميدانه .

فحدد لنا هلمهولتز منذ اواخر القرن الماضي مراحل عدة لعملية الابداع : اولها ، ويعتبرها مرحلة مبدئية للبحث تستمر حتى يصبح من غير الممكن التقدم بعدها قيد انملة ويستفلق الامر تماما على الباحث . ثم تعقبها مرحلة راحة يستعيد فيها الشخص نشاطه . وفجأة يخطر للشخص بعدها الحل المنشود لمشكلته بطريقة غير متوقعة ، كما لو كان الهاما .

وقد اكد بوانكاريه في اوائل القرن العشرين نفس ما ذهب اليه هلمهولتز ، وان كان قد اضاف الى التسلسل السابق للمراحل ضرورة وجود مرحلة أخرى تلي مرحلة الالهام أو الاشراف تعتمد على العمل العقلي الواعي .

وقد اكد كل من هذين العالمين على تميز المرحلة الثانية التي تسبق الالهام بنوع من النشاط اللاشعوري للعقل . وهذا ما اتفق معهما فيه كثير من الكتاب اللاحقين الذين اكدوا على اهمية الجانب اللاشعوري من عملية الابداع .

وقد أتى بعدهما في سنة ١٩٢٦ « والاس » (٣) فجمع هذه المراحل وصنفها وأطلق عليها الاسماء التالية التي أصبحت تعرف بها حتى الان :

Preparation	الاعداد	:	المرحلة الاولى
Incubation	الاحتضان	:	المرحلة الثانية
Illumination	الاشراق	:	المرحلة الثالثة
Verification	التحقيق	:	المرحلة الرابعة

ولعل أهم ما يثيره هذا التحليل لعملية الابداع الى المراحل السابقة ، هو ذلك الجدل الكثير حول الاشراق أو الالهام وهل هو نشاط تلقائي لا شعوري أم نشاط ارادي ، وعن علاقته بما قبله من خطوات أو مراحل مثل الاعداد والاحتضان .

ولو حاولنا أن نتأمل فيما تركه لنا الفنانون والعلماء من سير ذاتية أو ما كتب عنهم ، أو فيمن يحيط بنا من المعاصرين لنا من هؤلاء الفنانين والعلماء ، لوجدنا بينهم من يمثل كلا من الحالتين : فهناك كثير من الادباء والفنانين يتميزون بالتلقائية في انتاجهم الذي ياتيهم غالبا في شكل لحظات الهام فجائية ، كما أن هناك طرازا اخر لا يصل الى انتاجه الفني الا بالدأب والارادة والجهد في المراجعة . وإذا ضربنا لذلك مثلا من المعاصرين لكان يوسف ادريس تصويرا جيدا للحالة الاولى ، ولكان نجيب محفوظ مثالا للحالة الثانية .

دور الالهام في عملية الابداع

حين نتتبع الراي القائل بالالهام عبر التاريخ سنجد أن جذوره الاولى تعود الى فلاسفة اليونان القدماء . وأوضح صورة لهذا

الرأي نجدها عند افلاطون الذي كان في صدر حياته مولعا بقرض الشعر ، وهذا ما حدا به لان يخصص بعض محاوراته الشهيرة ليوضح فيها رايه في الشعر وفي الفن بوجه عام . فنجده في محاوره « ايون » التي يتحدث فيها عن الالياذة وهو مبروس يقدم فكرته القائلة بأن « العبقرية الهام » والعبارة التالية تعبر خير تعبير عن فكرته :

« ان الشاعر كائن اثري مقدس ذو جناحين ، لا يمكن أن يبتكر قبل ان يلهم فيفقد صوابه وعقله وما دام الانسان يحتفظ بعقله فانه لا يستطيع ان ينظم الشعر » .

وتتفق نظرة افلاطون للشاعر مع فلسفته عن « عالم المثل » فالشعراء يتلقون شعرهم في صورة الهام من مصدر الهى يجعلهم يفقدون صوابهم وقدرتهم على التنبه والتمييز . واثناء فترة الالهام يكون الشاعر مسلوب اللب والارادة ، اذ ان احتفاظ الشاعر بعقله المميز الناقد يفقده القدرة على ابداع الشعر (٤) .

ولقد ظلت هذه النظرة هي النظرة السائدة حتى وقت قريب وفشل التحليل العلمي في معرفة حقيقة العوامل التي تسهم في تهيئة الجو الذي تشتعل فيه نار الالهام . ولم تأت محاولات علماء النفس بنتائج حاسمة في هذا المضمار رغم لجوئهم الى تأملات كثير من الفنانين والعلماء (مثل ما اشرنا اليه منذ قليل عن بوانكاريه وهلمهولتز) ، وجل ما وصلوا اليه هو ان اهم عامل في الابداع هو الالهام الذي تسبقه فترة من البحث ثم فترة من الكمون . اما الالهام نفسه فظل يعتبر أمرا خفيا ذا طبيعة سحرية يحدث فجأة وفي ظروف لم يكن الفكر فيها مشغولا بالمشكلة ، بل قد تكون في الحلم اثناء النوم ، كما روي عن بعض المبدعين . فيقال ان فاجزر سمع في منامه اللحن الاساسي الذي يتردد في افتتاحية رائعته الموسيقية « ذهب الرين » Das Reingold وشبيه بهذا ما يقال من ان موتسارت ابتدع الحان أوبراه « المزمارة السحري » اثناء لعبة البلياردو ،

وكذلك ما يحكى عن الشاعر الانجليزي كولردج من أنه كان يطالع ذات صباح فغلبه النعاس ثم افاق من نومه وأخذ يخط بسرعة قصيدته المشهورة « كوبلاخان » حتى وصل الى البيت الرابع والخمسين منها .. ثم خمدت نار الالهام فكف عن الكتابة وترك القصيدة ناقصة ولم يعد اليها قط (٥) .

ويقول شاعر انجليزي اخر ، هو جون ماسفيلد الشاعر المعاصر ، ان قصيدته « المرأة تتكلم » ظهرت له في الحلم منقوشة بحروف بارزة على صفحة مستطيلة من المعدن ، وما كان عليه الا أن ينسخها .. وشبيه بهذا ما حكاه فيلسوفنا الاسلامي الكبير ابن سينا عن نفسه قال : « وكنت أرجع بالليل الى داري وأضع السراج بين يدي وأشتغل بالقراءة والكتابة . فمهما غلبني النوم أو شعرت بضعف عدلت الى شرب قدح من الشراب ريثما تعود لي قوتي » ثم أرجع الى القراءة ومتى اخذني أدنى نوم أحلم بتلك المسائل بأعيانها حتى أن كثيرا منها انفتح لي وجوها في المنام » (٦) .

الالهام بين التلقائية والارادة

تتفق آراء هؤلاء المبدعين مع آراء عدد من العلماء النابيين الذين يوضحون بدورهم سمة السلبية هذه في سلوكهم أثناء مرحلة الالهام . فنجد عالم الطبيعة الشهير جاوس Gauss يقول : « النتيجة عندي ولكني لا أعرف كيف حصلت عليها » ويقول أيضا عقب حصوله على هذه النتيجة الهامة : « وأخيرا منذ يومين نجحت لا لاني بذلت جهودا مضنية ، ولكن بهبة من الله كان اشراقا حدث فجأة فحل اللغز » .

كما نجد العالم الفرنسي الكبير باستور يقول شارحا كيفية وصوله لنتائجه الباهرة « اذا أخبرني أحد أنني ذهبت بعيدا عن الحقائق للوصول الى هذه النتائج فأنني أجيب : أجل ، هذا صحيح ، لقد أسلمت نفسي حرا طليقا بين الافكار التي لا يمكن البرهنة عليها بجلاء ، تلك هي طريقتي في النظر الى الامور » (٧) .

وعلى النقيض من هؤلاء الذين يضخمون دور لحظة الإلهام أو الإلهام ويحاولون أن يحددوا بينها وبين الإبداع كله ، نجد فريقا آخر من العلماء يقللون من أهميتها ويؤكدون على دور الإرادة والجهد في الإنتاج الإبداعي سواء أكان علما أم فنا . فمن العلماء نجد أديسون يقول أن الإبداع فيه واحد في المائة فقط من الإلهام ، وتسع وتسعون بالمائة عرق متصبب .

كما نجد ألفرد نوبل يصف لنا طريقته في البحث العلمي التي أدت به إلى اختراع الديناميت فيقول : « أعمل لفترات متقطعة ، وأترك الموضوع لبعض الوقت ، ثم أعود لتناوله مرة أخرى ، واستمر في العمل كذلك مرارا ، ولكنني أعود دائما لأي شيء أشعر بأنني سأنجح فيه في النهاية » . وهذا ما يبين لنا أن الدأب والإصرار والمثابرة في متابعة المشكلة العلمية التي يواجهها العالم ، هي وسيلة وصوله لتحقيق هدفه .

وإذا نظرنا إلى بعض البحوث العلمية الهامة في مجال « النظائر المشعة » مثل البلونيوم والراديوم المستخدمة حاليا في علاج السرطان ، نجد أنها لم تنجح إلا نتيجة للجهد المضني والدأب والمثابرة على البحث العلمي ومتابعته لفترة طويلة جدا على مدى أكثر من جيل من العلماء . فقد اكتشف بكرل Becquerel النشاط الإشعاعي الناتج عن اشعاعات اليورانيوم الخام على لوحات فوتوغرافية في سنة ١٨٩٦ ، واستمر في إجراء مزيد من البحوث لاكتشاف أي عنصر جديد يكون موجودا باليورانيوم الخام ومسببا لتلك الإشعاعات ، ثم ترك بكرل هذه المشكلة إلى مسدام كوري وزوجها بيري كوري في سنة ١٨٩٨ لكي يجريا عليها المزيد من البحوث . وقد صمما بعناية عددا من الأبحاث والتجارب التي نتج عنها في النهاية اكتشاف البولونيوم * والراديوم .

* اسمت مدام كوري هذا العنصر الذي اكتشفته على اسم بنتها الأصلي بولندا التي كانت شديدة التعلق بها قبل زواجها من بيري كوري واستقرارها في باريس .

كذلك فان العالم السويدي ارهينيوس Arrhenus لم يصل الى بناء نظريته الهامة في التأين Ionization التي تفسر كثيرا من الظواهر الكيميائية - الكهربائية (ومن تطبيقاتها عملية الطلاء بالكهربية) الا بالبحث المضني عن طريق مجموعة كبيرة من التجارب المخططة بعناية وفقا لنسق معين (٨) .

ونفس هذا الجهد المضني واجه فردريك بانتنج F. Banting وجون ماكلويد J. Macleod في اكتشافهما للانسولين ، والكسندر فلمنج في اكتشافه للبنسلين .

ولا يمكن أن ننسى الجهد والمعاناة الكبيرين اللذين تعرض لهما اينشتين لمدة سبع سنوات حتى توصل الى اكتشاف نظرية النسبية (*) ، ثم الجهود الضخمة التي تلت ذلك للعديد من العلماء لاكتشاف طريقة للانشطار الذري وصنع القنبلة الذرية ثم العمل على تطوير وتطوير الطاقة الناتجة عنها واستئناسها داخل المفاعلات النووية لخدمة الانسان .

واذا انتقلنا من العلماء الى الفنانين والشعراء وجدنا من بينهم كذلك فريقا يعلي من قدر الجهد والارادة والمعاناة كخصائص لازمة لعملية الابداع . فعلى النقيض من كولريديج وجون ما سفيلد اللذين اشارا الى أهمية الحلم للشاعر : نجد الشاعر الرمزي الفرنسي الكبير بول فاليري يقول رايه في الحلم بالنسبة للشاعر : « شرط الشاعر الحق ما يفرق بينه وبين حالة الحلم . ولست أرى غير محاولات ارادية ، محاولات لترويض الفكر وانتصارا دائما للتضحية » (٩) .

والموقف المشابه لذلك هو موقف الشاعر الانجليزي المعاصر ت. س. اليوت الذي وضع نظرية نقدية ذاعت واشتهرت في النقد الادبي باسم « المعادل الموضوعي » لكي يشرح فيها موقفه هذا ، وهو يمثل رأي معظم المعاصرين من الشعراء والادباء الذين ينتمون الى ما

* سنتحدث عن كيفية اكتشاف اينشتين لنظريته في الفصل السابع عن الابداع في العلم .

يعرف باسم « الكلاسيكية الجديدة الحديثة » ، وراي اليوت بايجاز هو انه ليس هناك الهام في مجال الشعر بل ان الابداع لا يتم الا بالارادة الكاملة الواعية والجهد الموجه لاختيار المعادل الموضوعي لمشاعرنا الذاتية التي لا تصلح في مادتها الخام لكي تنبع منها القصيدة او اي عمل فني .

واذا كان فاليري يعلي من قدر الارادة ، فان معاصره ديلاكروا H. Delacroix يأخذ نفس الاتجاه ، وان كان لا ينكر وجود الالهام ، فيقول : « ان للالهام وجوده ولكنه لا يكفي لتفسير الابداع ، وليست ميزة الفنان ان يقف مسلوب الارادة امام وابل الالهام بل لعل ميزته الكبرى انه يستطيع ان يمسك بهذه الاشرافات ويتأملها » .

وعلى الطرف القصي لاصحاب هذا الاتجاه نجد هناك ايضا شاعرا وقصاصا امريكيا كبيرا هو ادجار آلان بو (*) يزعم ان عملية الابداع كلها ارادية ، وموجهة تماما من الشاعر الذي يشعر بما يريد أن يبدعه فيحسب حساب كل صغيرة وكبيرة ويرتب لخطواته القريبة والبعيدة خطوة خطوة ، فيقرر مثلا منذ البداية انه سوف يكتب مائة بيت من الشعر وانه يريد لها ان تكون ابياتا حزينة بحيث تشع الحزن في نفس قارئها ثم يفكر في القافية التي يمكن ان تثير الحزن اكثر من غيرها ، فيعثر عليها ، ثم يعود الى التفكير في اشد الصور اقترابا من الحزن . وهكذا نجد او بو قد ألغى تماما دور الالهام

هذا الرأي المتطرف من بو E. A. Poe الذي يزعم انه وصل اليه نتيجة لعملية استبطان او تأمل لتجربته في ابداع قصيدة « الغراب » يتصف بالمغالاة والتعسف والبعد عن تجربة الابداع عند الكثيرين غيره من الشعراء والادباء ، والدليل على ذلك ان القصيدة التي ادعى انه سيبدعها في مائة بيت ، وصلت فعلا ، رغم هذه الارادة التي يزعمها ، الى مائة واربعة وعشر من الابيات (١٠) .

* اكتشف هذا الشاعر والقصاص الامريكي وقدمه الى الأوروبيين الشاعر الفرنسي شارل بودلير الذي تعتبر ترجمته لاعمال بو احد اسهاماته الرئيسية الى جانب ديوانه الشهير « زهور الشر » .

والآن آن لنا أن ندلي برأي في هدين الاتجاهين المتعارضين في النظر الى مسألة الالهام ، ومدى تلقائية الشاعر أو الفنان أو ارادته في عملية الابداع ، وهل يصل اليها نتيجة للجهد الجهميد والمحاولات الشاقة أم تصل اليه وهو في سلبية تامة ويتلقاها بطريقة عفوية تلقائية .

والواقع أن المبدعين من ادباء وفنانين وعلماء الدين حدثونا عن الهاماتهم الخاطفة انما ينسون عادة أن يذكروا لنا المرحلة الشاقة التي سبقت اعدادهم وتحضيرهم وكل ما قاموا به من مشاهدات ومطالعات وتأملات حول موضوع ابداعهم ، بل ربما كانوا يتناسون الاشارة الى هذه المحاولات الشاقة لكي لا يُطْلَعُوا عامة الناس على ما يلجأون اليه من وسائل عادية وجهود مضنية تشبه ما يقوم به هؤلاء في شئونهم المختلفة ، وربما كان ذلك حرصا منهم على أن لا يعرف هؤلاء العامة أن المبدعين ليسوا صنفا متميزا من الناس وانما هم يشبهونهم بدرجة ما ، وبذلك ينخفض قدرهم في نظر عامة الناس .

ولكن هناك من الفنانين من يشير بوضوح الى الجهد المبذول في الحصول على الافكار وينصحون الناس بطريقة الوصول الى هذه الافكار .

وخير مثال على ذلك ما يقدمه لنا عبقري السينما الاشهر الفنان شارلي شابلن في مذكراته (١١) حيث يقول وهو يصف كيفية حصوله على افكار افلامه التي كان يكتبها بنفسه : « على مدى الاعوام لم اكتشف الا أن الافكار تأتي من خلال الرغبة الشديدة في ايجادها . فبالرغبة المتصلة يتحول العقل الى « برج مراقبة » يفتش عن الحوادث في الملابس التي تستثير الخيال . . وقد تكون الموسيقى احيانا أو مشهد غروب الشمس مصدر الهام بفكرة جديدة » . ثم يقول في شكل نصيحة موجهة لمن يبحث عن الافكار : « التقط أي موضوع يثير انتباهك ثم طوره وعالج تفاصيله فاذا

وصلت به الى مرحلة تعجز عن التقدم بعدها اطرحه جانبا والتقط موضوعا اخر ، فغريبة الاشياء المتراكمة والتخلص من بعضها ، هو العملية التي تقودك الى العثور على ما تريد .

« ويحصل الانسان على الافكار بمجرد الاصرار الى حد الجنون ، اذ لا بد ان يكون الانسان قادرا على احتمال الالم والجهد والاحتفاظ بحماسة وقتا طويلا . ولعل بعض الناس يجدون المهمة اسهل مما يجدها البعض الاخر . . وان كنت انا اشك في ذلك » .

ولقد تناسى كثير من المبدعين هذه المرحلة الهامة التي تتمثل في مرحلة الاعداد التي اعتبرها والاس الخطوة الاولى اللازمة لعملية الابداع ، واذا كان كولريديج قد ذكر انه خط قصيدة كوبلاخان اثر الهام مفاجيء بعد صحوه من غفوته فان لويس J. L. Lowes قد تمكن من ان يقتفي اثر هذه القصيدة عند كولريديج الى خمس وعشرين سنة قبل كتابتها ، وذلك باستقصائه لقراءات الشاعر . كما اننا نجد دي لاكروا يشكك في القصة التي تروى عن كولريديج وما يماثلها من اقاويص تزعم ان الاحلام تأتي الشعراء والادباء بقصائد كاملة او قصص مفصلة . ثم يتساءل عما يدعونا الى قبول دعوى كولريديج من انه شهد في الحلم قصيدته كاملة ، متماسكة . . ويرجح ان الشاعر لم يشهد في الحلم سوى لوحة تجمعت عليها بعض تفاصيل متفرقة متناثرة . ويؤكد هذا ما اثبتته فرويد من ان الحلم غير مترابط في الاصل لانه مكون من لحظات وصور غير مترابطة ، ثم نربط بينها نحن بعد اليقظة لكي نضفي عليه قدرا من المعقولية . . وهذا ما لا يتفق والصورة التي نقلت لنا عن حلم كولريديج هذا .

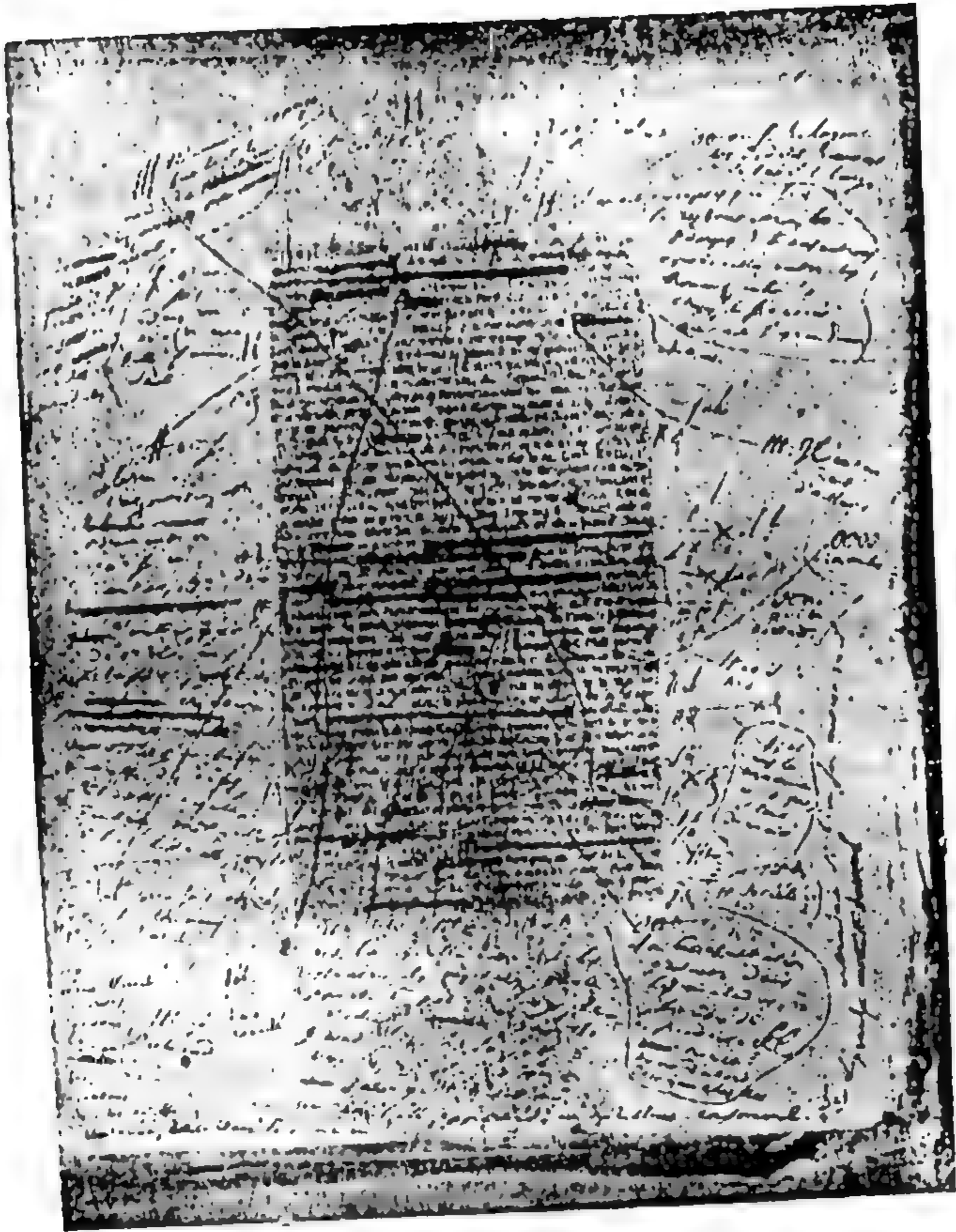
اذن فالزعم الذي يقول بوجود ذكرى واضحة لهذه القصيدة بأكملها ليس سوى خدعة ، وربما يكون قد خدع بها كولريديج نفسه عن الجهد الذي لا شك في انه بذله لسد ثغراتها . . وهذا ما تشكك فيه كذلك باحثة أمريكية هي اليزابيث شنيدر E. Schneider في

بحث أجرته في سنة ١٩٥٣ في جامعة شيكاغو يحمل عنوانا مشيرا هو :
كولريديج والافيون وكوبلاخان ، وتقول فيه ان كولريديج قد كتب
هذه القصيدة وهو تحت تأثير الافيون (١٢) .

واذا كان كولريديج قد غالى في انكاره للجهد والارادة في ابداع
العمل الفني فائنا نجد شاعرا آخر هو ادجار آلان بو يغالى في ابراز
الجهد والارادة الموجهة في هذا الابداع كما سبقت الاشارة منذ
قليل . والاقرب الى الواقع هو ان الشاعر اذ يبدع القصيدة مثلا
يمر بلحظات تلق أو انطلاق يكاد يختفي فيها كل اثر لبذل الجهد ،
ثم يمر بلحظات أخرى يتوقف فيها متعبا وباحثا عن الفكرة والصورة
فيجد من عقله ونفسه اشد المقاومة فيتوقف ويراجع ما سبق من
ابيات بل قد يرددها بصوت مرتفع ، وقد يأخذ في تغيير موضع
بعض الابيات من القصيدة ، وكأنما هو هنا يلجأ الى العقل الناقد
لكي يقيم ما سبق ويتمثله قبل ان ينطلق الى وثبة جديدة .

واوضح مثال على ذلك ما نعرفه عن مسودات الشعراء
والادباء بوجه عام وما نجده فيها من تصحيحات وتصويبات وتعديلات
تكاد تغطي الاصل وتغمره تماما . وأصدق حالة لذلك ما هو معروف
عن الروائي الفرنسي الأشهر « بلزاك » الذي اراد ان يظهر الجهد
المضني الذي يبذله في تصحيح مخطوطاته فأهدى صفحة من هذا
النوع الذي وصفناه آنفا الى معاصره النحات الفرنسي « دافيد
دانجيه » مذيلا اياها بهذه العبارة : « ليس النحت مقصورا على
النحات » .

وهكذا يتكشف لنا من هذه المسودات ما في عملية الابداع من
تعقد وعدم تجانس وتردد بين لحظات ينساب فيها القلم في سلاسة
ويسر ولحظات أخرى يكتنفها الغموض والاضطراب الشديد بحيث
يقوم المبدع فيها بالشطب والتغيير والتبديل . ومن هنا فاننا لا
نستطيع ان نسلم بأن الالهام يكفي لتفسير عملية الابداع ، فهو ان
استطاع ان يفسر لنا لحظات الانسياب والطلاقة فسيعجز عن تفسير
لحظات المقاومة والاضطراب .



تجربة صفحة من مخطوط صححها بلزك وأهداها إلى النحات دافيد دانجيه
مذيلة هذه العبارة : « ليس النحت مقصوراً على النحات »

وخير مثال معاصر يمكن أن نجده في العربية معبرا ببيان بليغ هو وصف المفكر والاديب والمحقق الاسلامي الكبير الاستاذ محمود محمد شاكر لعملية الابداع التي عاناها بينما كان يُؤلف كتابه الفذ عن المتنبي (١٣) في أواخر ديسمبر من عام ١٩٣٥ . ويهمننا في هذا السياق أن نعرض لما يقوله عن لحظة الالهام * ، وما سبقها من جهد شديد في مرحلة الاعداد التي تميزت بعدم رضائه عما كتب وتمزيقه له عدة مرات . ثم وصل أخيرا بعد فترة من الكمون الى المرحلة الأخيرة من عملية الابداع التي يصفها بأسلوبه الرائع فيقول : « . . . ومر نحو أسبوع وأنا لا أجد الى هدوء نفسي منفذا ، واخذت ديوان أبي الطيب (المتنبي) مرة خامسة ، اقرؤه لا أتوقف ولا امل ولا أهدأ ، وأنا في خلال ذلك أراجع كل ما في تراجم أبي الطيب وبعض كتب التاريخ والرجال وغيرهم ، تبعا للمخاطر التي تنشأ وأنا أقرأ الأبيات أو القصائد . وفي فجر الثاني عشر من شهر رمضان صليت ، فلما جئت آوى الى فراشي طار النوم من عيني ، ومع طيرانه تبدد القتام الذي كان يلفني ، وذهب التعب وما لقيت من النصب ، وتجلى لي طريق بان كاني سلكته من قبل مرات فانا به خير ، وأخذت الأوراق التي كنت كتبتها فمزقتها وأنا على عجلة من أمري ، ونبذتها وأعددت أوراقا ، وجلست على مكتبي وأخذت قلمي وسميت بذكر الله وكتبت . . . ومضيت أكتب ، كاني أسطر ما يملأ علي . . . لا حيرة ، ولا بحث عن أسلوب وطريق ، ولا تردد ، ولا هيبة لشيء ، ولا تخرج من غرابة ما أقول وما أكتب » .

وربما كان ما ينسى المبدعين فترة الاعداد هذه وما يبذل فيها من جهود متعددة هو أن المرحلة التي تليها تتمثل في فترة كمون هي التي يسميها والاس بمرحلة الاحتضان أو (الاختمار) وهي فترة تتضمن هضما أو تمثيلا عقليا وامتصاصا لكل المعلومات المكتسبة الملائمة لموضوع الابداع وقد يكون هذا أحيانا على المستوى الشعوري والارادي ، ولكنه يصطبغ في أغلب الأحيان بالطابع اللاشعوري أو

* سنعرض لعملية ابداع الكتاب كلها في الفصل الخامس .

اللاارادي . وربما كانت هذه الصبغة الأشعورية لهذا النوع من النشاط الذي يسبق فترة الالهام عادة هي التي تجعل المبدع غير واع بالصلة التي تربط بين هاتين المرحلتين وبالاتصال الذي يربط المراحل جميعا بما فيها مرحلة الاعداد . ولهذا تبدو لحظة الالهام أو الاشراف مفصولة عما قبلها وتأخذ الشكل المفاجيء بينما هي في حقيقة الامر ليست كذلك حيث سبقها اعداد طويل ثم تبع هذا الاعداد عملية هضم وتمثل قد تأخذ سنوات في بعض الاحيان قبل أن تظهر الثمرة المرجوة في لحظات الالهام المقدسة التي يخدع فيها حتى الشخص الذي قام بفعل الابداع ذاته .

وهناك وظيفة أخرى لفترة الكمون هذه ، فهي تتيح للمبدع أن يحرر تفكيره من اطار النسق القديم الثابت للأفكار والآراء التي تعوق التفكير أحيانا في الأفكار الجديدة التي لا تتفق مع هذا النسق القديم ، وكذلك فإنها تعمل على التقليل من تركيز الانتباه على المشكلة مما يساعد على تفكيك عناصرها وعلى إبراز بعض العناصر دون غيرها ، إذ من المعروف أن العدول عن التفكير في مشكلة ما حيناً من الوقت يحرر الذهن من الوجهة العقلية القديمة التي كان ينظر بها إلى المشكلة - ويعيد إليه نضارته بحيث يصبح قادراً على إدراك عناصرها الجديدة التي برزت في صورة جديدة ، واكسابها دلالة جديدة تساعد على إعادة تنظيمها في صيغة جديدة . وهنا يسطع نور الاستبصار الذي يضيء جميع جوانب المشكلة بضوء جديد . والاستبصار هنا هو مرادف للالهام أو لحظة الاشراف التي تمثل الخطوة الهامة .

تقسيم المبدعين الى طرازين

هناك محاولة أخرى لتفسير التناقض بين هذين الاتجاهين القائلين بالالهام والسلبية في مقابل الارادة والقصد وتتمثل هذه المحاولة في تقسيم المبدعين الى طرازين فنجد أن بفردج (١٤) يطلق على الطرازين :

- ١ - الطراز التأملي أو التخيلي Speculative type
٢ - الطراز المنهجي المنظم Systematic type

ويصنف معظم علماء الرياضة والبيولوجيا النابهين ضمن الطراز الاول مثل نيوتن وجاوس (الذي سبقت الاشارة الى وصفه للالهام) . كما يضع ضمن الطراز الثاني اينشتين . ويمكن التوصل في تصنيف اخر الى طرازين مشابهيين هما :

- الطراز الحدسي : الذي يعتمد في ابداعه على الحدس او الالهام .

- الطراز المنطقي : الذي يعتمد ابداعه على التطور المنطقي للأفكار .

وهما يقابلان الطرازين السابقين .

وما دمنا اشرنا الى الحدس في الطراز الاول ، فلا بد ان نشير الى العلاقة بين الحدس وما يعرف باسم « ومضة الابداع » .

وسنعود لمعالجة العلاقة بين الحدس والابداع بالتفصيل في فصل قادم عن دوافع الابداع .

ومضة الابداع والحدس :

يرى بعض الدارسين لعملية الابداع ان هناك لحظة معينة تسبق مرحلة الالهام ويسمونها ومضة الابداع Creative flash ، وهي نوع من الحدس يصل المبدع بواسطته الى الاستبصار بأكثر جوانب مشكلته غموضا . وتنتج هذه اللحظة الباهرة التي يتدفق الابداع بعدها على المبدع ، من انشغاله الشديد بموضوعه رغم أن الظروف التي تحدث فيها تبدو كما لو كانت عديمة الصلة بموضوع الابداع ، والمثيرات التي أحدثتها قد تكون تافهة . والامثلة على ذلك كثيرة في تاريخ الابداع والمبدعين . ونستطيع أن نذكر هنا أن واقعة مشاهدة نيوتن للثفاحة وهي تسقط من الشجرة الى الارض هي التي اثارت عنده ومضة الابداع التي ألهمته نظرية الجاذبية .

الدراسة التجريبية لعملية الابداع ومراحلها

اذا كنا قد حاولنا فيما سبق الاعتماد على وصف بعض المبدعين لعملية الابداع كما خبروها في أنفسهم حتى نتبين المراحل التي تمر بها هذه العملية ، واذا كان من مميزات هذا النهج في البحث انه يتناول أعمالا قد ثبت بالفعل انها تدل على الابداع ، الا انه من عيوبه انه لا يمكن ان يعالج الابداع الا باعتباره فعلا ماضيا . فنحن لا نستطيع ان نعرف شيئا عن خبرة المبدع بفعل الابداع الا بعد ان يكابده ، فاذا كان معاصرا لنا استطعنا ان نجري معه ، او مع من يحيطون به احيانا ، مقابلات شخصية او نوجه له استبيانا ليحدثنا عما حدث له اثناء ابداعه . اما اذا كان من جيل مضى فيمكننا ان نعتمد في ذلك على مذكراته او تأملاته الذاتية التي تركها عن هذا الموضوع .

ورغم صعوبة الحصول على هذه البيانات الوصفية فان هناك عيبا خطيرا يشوبها وهو انها في النهاية ليست اكثر من بيانات ذاتية مشكوك في ثباتها وموضوعيتها بالنسبة للبحث العلمي الذي يحاول ان يكون غير متحيز او متأثر بالعوامل الذاتية . هذا بالاضافة الى ان هذا النهج سيجعلنا نبحث في العمليات الابداعية التي ادت الى انتاج ابداعي بينما نكون قد اهملنا كثيرا من عمليات الابداع التي اعيقت عن الوصول الى هدفها . ونكون بذلك قد خسرنا الكثير لان دراسة المعوقات التي تؤدي الى فشل عملية الابداع تلقى ضوئا على جوانب هذه العملية في رأي كثير من الباحثين الثقة في هذا الميدان (١٥) .

وقد لجأ بعض الباحثين الى نهج اخر يتميز بأنه نهج تجريبي يحاول ان يبحث مراحل عملية الابداع بعد ملاحظاتها تحت ظروف مقننة ، ويقتضي هذا ان ينطوع احد المبدعين لاجراء التجربة عليه ، ويكون ذلك بأن يطلب منه انجاز عمل ابداعي ككتابة قصيدة او اعداد رسم عن موضوع معين او ابتكار فرض علمي يفسر ظاهرة ما .

وتكمن ميزة هذا النهج في أنه يتيح للقائم بالتجربة امكانية ملاحظة عملية الابداع اثناء حدوثها « ملاحظة علمية مضبوطة » ، الا انه من اهم عيوبه انه يقتل التلقائية ، فافعال الابداع التي قد يعتمد الشخص المبدع اظهارها لكي تلاحظ في الظروف المضبوطة ، لا تمثل عينة طبيعية ملائمة لافعال الابداع كما تحدث في المواقف الطبيعية . كما انه قد لا يتاح لهذه الافعال ان تظهر في اي وقت بنفس المستوى ، وببنفس الكيفية ، لما تتميز به طبيعة الابداع من تذبذب وعدم تجانس في الايقاع الذي تحدث به .

تجارب كاترين باتريك C. Patrick

تعتبر هذه الباحثة من اشهر من أجرى تجارب معملية على عملية الابداع ومراحلها وقد توصلت الى تحقيق نظرية والاس القائلة بوجود مراحل اربع لعملية الابداع على اساس تجريبي وليس على اساس من التأملات النظرية فقط .

وجوهر تجارب باتريك يتلخص في انها كانت تدبر موقفا تجريبيا معمليا تجعل الافراد يقومون فيه بتفكير ابداعي . واتبعت عدة طرق في تسجيل حدوث هذا التفكير خطوة خطوة . وهناك ميزة هامة في بحوثها هي انها كانت تجري نفس التجربة على مجموعة من غير المبدعين لكي يمثلوا ما يسمى بالمجموعة الضابطة في مقابل المبدعين الذين يسمون بالمجموعة التجريبية .

وقد نشرت باتريك بحثها الاول في عام ١٩٣٥ في مقال علمي عنوانه « الفكر المبدع عند الشعراء » (١٦) . وتناولت في هذا البحث ما كتبه خمسة وخمسون من الشعراء ، وثمانية وخمسون من غير الشعراء عند تأملهم في صورة عرضتها امامهم ووصفهم لما كان يدور بأذهانهم بصوت مسموع اثناء نظرهم الى الصورة واثناء عملية تأليفهم ، وكان هذا الوصف يسجل فوراً بطريقة الاختزال .

أما في البحث الثاني (١٧) فقد كلفت خمسين رساما محترفا وخمسين آخرين من الاشخاص العاديين برسم صور بعد قراءة قصيدة معينة . وسجلت وصفهم لما يحدث في نفوسهم كذلك . وفي بحث ثالث لها في عام ١٩٣٨ عن « التفكير العلمي » (١٨) لم تستخدم فيه علماء محترفين ، بل استخدمت مجموعتين من الافراد العاديين كل منهما تضم خمسين فردا ، أجرت التجربة على المجموعة الاولى في جلسة واحدة يحلون فيها بعض المشكلات العلمية بينما طلبت من المجموعة الثانية كتابة مذكرات يوميا ولمدة أسبوعين يصفون فيها تفكيرهم في هذه المشكلات . وقسم الوقت الكلي الذي قضاه كل فرد في التفكير في المشكلة الى اربعة ارباع ، لتحديد نوع النشاط الذهني الذي يغلب على كل ربع منها .

وقد توصلت الباحثة الى التحقيق التجريبي لفكرة المراحل الاربع للعملية الابتكارية في بحوثها الثلاثة ما عدا المرحلة الرابعة (التحقيق أو التقويم) ، فلم تتح لها طبيعة المشكلة في البحث الثالث فرصة الظهور .

ويمكننا الان أن نلقي مزيدا من الضوء على طبيعة مراحل عملية الابداع ودور كل منها في العملية ككل مستفيدين في ذلك من نتائج باتريك ومن نتائج وتعليقات غيرها من الباحثين الذين تناولوا ظاهرة التفكير الابداعي بعدها .

١ - المرحلة الاولى هي مرحلة « الاعداد » : وفيها يتاح للمبدع أن يحصل على المعلومات والمهارات والخبرة التي تمكنه من تناول موضوع الابداع أو تحديد المشكلة .

وهناك من يرى بأن مرحلة الاعداد مرحلة هامة ، وتتضح هذه الاهمية حين نعلم أن الفشل في ادراك المشكلات ادراكا سليما ، وفي تحديدها تحديدا دقيقا ، يعد من أهم العقبات التي تحول دون حدوث التفكير الابداعي ووصوله الى الحلول السليمة (١٩) .

ومما يؤيد هذا الرأي عن أهمية مرحلة الاعداد نتائج البحث التجريبي الذي اجراه كل من بلات وشتاين (٢٠) وتبين لهما بعد تقسيم الباحثين موضوع التجربة الى مستويين من مستويات الابداع ، أن ذوي المستوى المرتفع في الابداع من هؤلاء الباحثين يخصصون جزءا كبيرا من الوقت الكلي المستغرق في موقف التجربة للمرحلة الاولى الخاصة بتحليل المشكلة وفهم عناصرها قبل الشروع في محاولة حلها ، على عكس ذوي المستوى الادنى في الابداع الذين تسرعوا في حل المشكلة ومنحوا الخطوة الاولى وقتا اقل .

٣ - المرحلة الثانية التي تلي الاعداد هي مرحلة الاحتضان : وهي مرحلة تتميز بالجهد الشديد الذي يبذله المبدع في سبيل حل المشكلة أو انجاز الموضوع الذي يفكر فيه وعادة ما يواجه بصعوبات وعوائق تحول دون تقدمه الى هدفه وتسبب له احباطا يزيد من ضيقه وتوتره ، وتشعره بعجزه وتهدد تقديره لذاته .

والذي يحدث في اغلب الحالات هو أن المبدع يحاول أن ينصرف بشكل ما عن موضوعه لبعض الوقت ، ويحاول أن يمارس حياته العادية . وهذا لا يعني اطلاقا أنه قد تخلى عن هدفه ، أو عن التفكير فيه ، بل أن هذا الانصراف المؤقت عن الموضوع أو المشكلة هو الذي يتيح للشخص أن ينظر اليها حين يعود لها بمنظار جديد وفي مجال جديد قد تبرز فيه بعض العناصر التي كانت قليلة الأهمية فيصبح لها الفضل في حل المشكلة . وهنا يصل المبدع الى استبصار جديد يؤدي به الى اعادة تصور عناصر الموقف في صيغة جديدة توصله للهدف .

ومن اصدق ما كتب عن هذه المرحلة ما ذكره شارلي شابلن في مذكراته (٢١) يصف المعاناة التي كان يمر بها أثناء كتابته لسيناريوهات افلامه التي كان يخرجها بنفسه : « وكان يحدث أحيانا أن تتعثر القصة عند عقدة معينة أجد صعوبة في حلها ..

فأضطر عندئذ الى ارجاء العمل واحاول ان افكر وانا اتمشى ذاهبا عائدا في حجرتي يخنقني الفيظ فأجلس بالساعات وراء احد المناظر (في الاستوديو) محاولا ان أقهر المشكلة . وكثيرا ما كان الحل يجيء في نهاية اليوم بعد ان يستبد بي اليأس واكون قد فكرت في كل شيء وعدلت عنه .. عندئذ يكشف الحل فجأة عن نفسه كما تزال طبقة التراب عن ارض مكسوة بالرخام .. فأراها أمامي ، تلك القطعة من الصوف التي كنت أبحث عنها .. ويزول كل توتر وتذب الحياة في الاستوديو .. » .

ويفترض كثير من اصحاب النظريات ان المبدع حين يترك التفكير الواعي في موضوعه يكون هناك نوع اخر من التفكير او الانشغال اللاشعوري قد اخذ مجراه وان هذا النشاط اللاشعوري هو الذي يكون له الفضل في تيسير عملية الابداع والوصول الى مرحلة الاشراف التي يتم فيها الحل او انجاز المشكلة او الموضوع الذي يشغل ذهن المبدع .

وهنا نجد عددا اخر من اصحاب النظريات التي تميل الى الاقلال من استخدام المفاهيم الغامضة مثل اللاشعور يعترضون على مفهوم الاحتضان ويرون انه لا يفيدنا بشيء عن العمليات العقلية التي تحدث خلال هذه المرحلة من « كمون الحل » . ويؤكدون ان معرفتنا بان الاحتضان يتم في اللاشعور لا يوصلنا للحل ، بل هو يبعد مثل هذا الحل عن متناول أيدينا ، لان اللاشعور لا يخضع للبحث التجريبي او القياس الكمي . والواقع ان اصحاب هذا الاتجاه هم من انصار القياس النفسي ولهذا يرون في الاحتضان مفهوما غير قابل للقياس وبالتالي لا نستطيع ان نميز درجة الابداع عند فرد او اخر على اساس ان احدهم اكثر احتضانا لافكاره واحتفاظا بها من الاخر لان الاحتضان غير قابل للقياس . ويركز هؤلاء العلماء على محاولة معرفة طبيعة العمليات العقلية التي تحدث خلال هذه المرحلة التي يفضلون تسميتها بمرحلة « كمون الحل » .. ويرون ان كفاية انجاز هذه العمليات هي التي تحدد امكانيات أي شخص في الابداع،

وانه لا يمكن الاستدلال على طبيعة هذه العمليات او الوظائف الا من اداء الافراد اثناء حلهم لبعض المشكلات التي تقدم لهم (٢٢) . على ان عالما بارزا من علماء النفس يرى ان مفهوم الاحتضان يمكن ان يفسر دون اللجوء الى نظرية النشاط اللاشعوري السائدة عنه . فهو يعتقد ان الاشراف او انبثاق الحل الماهر بعد تعذره انما يحدث نتيجة لترك المشكلة جانبا واعطاء الذهن فرصة ليسترىح بعد تشبعه بالموضوع تشبعا كاملا . فهذا ما يعطي للذهن الفرصة للتخلص من مجرى التفكير الخاطيء واتجاهه (٢٣) .

كما يرى ايضا انه يحدث في مرحلة الاعداد ان تختلط الاجزاء الهامة بأجزاء غير هامة من المشكلة ، مما يمثل عائقا امام بلوغ الحل ، وبمجرد ان يتبدد — بمرور الوقت اثناء فترة الاحتضان — تأثير الحداثة لهذه الاجزاء ويتناول المبدع المشكلة من جديد ، تتضح ابعاد المسألة جميعا (٢٣) .

ويؤكد عالم اخر نفس هذا الرأي (١٥) ، وان كان يفسره باستخدام مفهوم الوجهة الذهنية Mental set التي هي نوع من الاتجاه او الاستعداد المسبق للسير في اتجاه خط معين من الافكار . وفي ضوء هذا المفهوم فان فترة الاحتضان تسمح باختفاء او ضعف الوجهة الذهنية الخاطئة التي تعوق تكوين الصيغة الجيدة المؤدية لحل المشكلة . ويفترض ان ما يحدث للفرد اثناء تركيزه على المشكلة وانغماره فيها هو تثبيت انتباهه على بعض جوانبها فقط ولهذا فان فترة الاحتضان تمكن الصيغ الجديدة والتفيدة في حل المشكلة من الظهور . ويحدث هذا غالبا على اثر منبهات جديدة من البيئة او دلالات جديدة تنبع من النشاط الفكري للفرد عندما يندمج في انواع اخرى من النشاط .

ويقدم لنا فرتهيمر — احد مؤسسي مدرسة الجشطالت في علم النفس — تفسيراً مشابها لما يحدث في هذه المرحلة استقاء من دراسته الشهيرة للابداع التي اجراها على عالم الطبيعة الفذ

اينشتين . يفسر فرتهيمر بلوغ التقدم في حل المشكلة بعد مرحلة توقف تام أو اعاقاة لفترة من الوقت - وهي مرحلة الاحتضان - بأن النظرة غير الملائمة للموقف تمنع الشخص من ادراك البناء الحقيقي للمشكلة ، ومن ادراك طبيعة المستلزمات التي تمكنه من حلها وانهاء الموقف بطريقة ملائمة . فغالبا ما يحدث للفرد حين يركز على مشكلة معينة أن ينسيه ذلك أن ينظر للموقف نظرة شاملة متسعة ، وحتى اذا بدأ بالنظرة الشاملة المتسعة فانه يفقدها أثناء انشغاله بالتفاصيل أو خضوعه لاتجاهات تحليلية تفتت نظرتة وتضيع عليه امكانية معرفة الوقائع المتصلة بالمشكلة معرفة شاملة . وفي ظل هذه الظروف يميل الى اكمال أو انهاء مناطق ضيقة جدا من الموقف الكلي بمجموعة من الحلول الصغيرة ، ومن ناحية أخرى قد يكون لدى الشخص نظرة شاملة ومتسعة بشكل مغالى فيه ، وهنا يغلب عليه أن ينخدع بإمكانية الوصول الى ختام سريع للموقف .

كما ان الرغبة الجارفة في الوصول الى الحل تؤدي غالبا الى جعل الانتباه يتركز بطريقة قاصرة وقوية للغاية على الهدف القريب ، ويفقد القدرة على النظر الى الموقف بحرية ، ويصبح غير قادر على ادراك أن التفافا بسيطا حول الموقف يجعله يبلغ الهدف (٢٤) .

٣ - المرحلة الثالثة التي تلي الاحتضان هي مرحلة الاشراق : وتوصف بأنها مرحلة العمل الدقيق الحاسم للعقل في عملية الخلق . . وقد رأينا كيف أنها تتضمن انبثاق ومضة الابداع أي اللحظة التي تولد فيها الفكرة الجديدة التي تؤدي لحل المشكلة عند العالم أو تبلور الفكرة العامة للقصيصة عند الشاعر ولهذا فهي ترتبط بفكرة الالهام التي تحدث عنها كثير من الفنانين والعلماء .

٤ - مرحلة التحقيق : وتتضمن الاختبار التجريبي للفكرة المبتكرة في العلم وبناء وتفصيل الفكرة العامة في الفن .

وفي كثير من الاحيان نجد هاتين المرحلتين الاخيرتين تلتحمان معا او تتداخلان دون فاصل زمني بينهما او يختلف ترتيبهما فياتي التحقيق او التنفيذ أولا ، وخاصة في الفنون ذات الطابع التطبيقي .
وخير مثال على ذلك ما يقدمه لنا عبقرى السينما شارلي شابلن حين يصف في مذكراته لحظة اكتشافه لشخصية الصعلوك التي اشتهر بها وتطبيقه او تحقيقه للفكرة في نفس الوقت : « لم تكن لدى عندئذ أدنى فكرة عن صورة الماكياج الذي يحسن ان اضعه ، ولم اكن مرتاحا الى الصورة التي ظهرت بها (من قبل) كمخبر صحفي . على انني في طريقي الى غرفة الملابس خطر ببالي ان ارتدي بنطلونا منتفخا ضخما وعصا وقبعة « دربي » . وفكرت ان يكون كل من هذه الاشياء مناقضا للآخر : فالبنطلون منتفخ والجاكته ضيقة ، والقبعة صغيرة والحذاء ضخم وترددت في البداية هل ابدو صغيرا ام كبيرا في السن ، ولكنني تذكرت ان ماك سينيت (المنتج) كان يتوقع ان اكون اكبر مما انا ، اضفت الى وجهي شاربا صغيرا راعيت ان يزيد من سني دون ان يخفي تعبيرات ملامحي ، ولم تكن لدي أدنى فكرة عن الشخصية التي سأظهر بها ولكنني في اللحظة التي فرغت فيها من اعداد نفسي اوحى الى الثياب والماكياج بطبيعة هذا الشخص الذي سأمثله . . وبدأت اعرفه . وما كدت أصل البلاتوه حتى كان قد ولد . فلما واجهت سينيت تمصت الشخصية ومضيت امشي متخايلا وعصاي تتأرجح في يدي عارضا نفسي امامه بينما في رأسي تتزاحم وتتدفق التصرفات والافكار المضحكة » ثم بدأ يتخيل ويصف شخصية الصعلوك لماك سينيت بعد حماسه وتشجيعه له : « انه كما تعلم رجل ذو جوانب متعددة فهو افاق ومهذب ، وشاعر وحالم ، وهو وحيد في الحياة ولكنه يأمل في ان يحب ويغامر ، وهو يستطيع ان يوهمك بأنه عالم او موسيقي او دوق او لاعب بولو . ومع ذلك فهو لا يتعفف عن التقاط اعقاب السجائر ، او خطف الحلوى من الاطفال . ومن الممكن بالطبع اذا اقتضت الظروف ان يضرب امرأة بالشلل ولكنه لا يفعل ذلك الا في اقصى حالات غضبه (٢٧) .

نقد الدراسة التجريبية لعملية الابداع

وبرغم دقة التصميم التجريبي لبحوث باتريك ، الا انه قد وجهت اليها عدة انتقادات من اهمها ما ذكره فيناك W. E. Vinacke في كتابه « سيكولوجية التفكير » (٣) .

١ - كان متوسط زمن الجلسة في التجربة التي اجريت على الشعراء احدى وثلاثين دقيقة ومن المشكوك فيه ان تمثل مثل هذه الجلسة موقفا ابداعيا طبيعيا يتيح الفرصة لابداع حقيقي .

٢ - كانت ظروف التجربة ، بما فيها من استخدام لمنبهات محدودة وطلب الاستجابة لها بأعمال محددة ، تمثل تصورا ضيق الافق لعملية الابداع .

٣ - هناك نقد منهجي عام ينصب على عملية تسجيل الاستجابات التي كانت تتطلب من الذين اشتركوا في التجربة التحدث بصوت مرتفع ، وهذا يمثل عائقا امام انسياب الافكار وانطلاقها ، ويؤدي الى عدم التركيز ويصبغ الموقف بصبغة الافتعال . وقد وجه عديد من الباحثين في علم النفس الانتقادات المنهجية لمواقف مشابهة في تجارب التعلم العادية مثل « حل المشكلات » او « تكوين المفاهيم » فما بالنا بهذا العيب الخطير في الموقف الابداعي . . انه يكون ولا شك اكثر مدعاة للانتقاد .

٤ - لجأت باتريك الى اتخاذ بعض الاجراءات الاحصائية التعسفية والتعريفات التحكمية التي تعتمد على مفاهيمها السابقة عن عملية الابداع - مثل تقسيمها للزمن في تجربة التفكير العلمي الى اربعة ارباع - وهذا ما أدى في النهاية الى تبسيط النتائج تبسيطا مخلا ، كما انه يمثل عيبا خطيرا من الناحية المنهجية لانه يعني كما يقال « وضع العربية امام الحصان » ففكرتها القبلية عن المراحل الاربع هي التي جعلتها تقسم الوقت الى اربعة اقسام لكي تكتشف فيه المراحل الاربع في النهاية .

ويعتبر كثير من الباحثين أن هذا التقسيم لعملية الابداع الى مراحل ذات بداية ونهاية ، هو تقسيم متعسف يتنافى مع خصائص التفكير بوجه عام ومع طبيعة عملية الابداع بوجه خاص . وعلى ما يبدو فان باتريك أحست بأن أبحاثها الثلاثة السابقة تتناول العملية الابداعية كخطوات أو مراحل منفصلة ، مما قد يوحي بأنها تؤمن بالنظريات التحليلية في السلوك . بينما هي في الواقع تتبنى الفكرة القائلة بأن السلوك الانساني كل لا يتجزأ ، ولهذا قامت ببحث آخر يربط بحوثها جميعا في اطار واحد . وكان بحثها ذاك عن « علاقة الكل والجزء في الفكر المبدع » ونشرته في عام ١٩٤١ (٢٦) .

وأوضحت فيه الباحثة أن الكل يكون سابقا على الجزء في عملية الابداع وهذا هو المبدأ الرئيسي عند أصحاب نظرية الجشطالت . وهو ما لم يتضح جيدا في بحثيها السابقين عن الفكر المبدع عند الشعراء وعند الفنانين واللذين انتهت فيهما الى تقسيمه الى المراحل الاربع التالية :

١ - الاستعداد أو التأهب :

وفيها يتجمع لدى المبدع عدد من الافكار والتداعيات ولكنه لا يقبض عليها تماما ، فهي تفلت منه بسرعة .

٢ - الاحتضان أو الاختمار :

وفيها تبرز فكرة عامة وتعود الى الظهور من حين لآخر بشكل لا ارادي أو لا شعوري .

٣ - تبلور الفكرة التي برزت في المرحلة السابقة .

٤ - ينسج المبدع حول هذه الفكرة ويضيف اليها التفاصيل .

وتضيف الباحثة في بحثها ذاك ملاحظة هامة حول الفكرة التي تبرز في المرحلة الثالثة (مرحلة التبلور) فتري انها انما تكون فكرة عامة ربما أتت من فكرة عامة أخرى أو عن حال شعري عام كان سائدا في المرحلة الثانية ، أو عن فكرة جزئية عرضت للشاعر في هذه المرحلة (١٦) .

وتأخذ الباحثة عينة لهذا البحث مائة من الشعراء ومائة من الفنانين في مقابل عينة ضابطة مماثلة من غير الشعراء والفنانين وتورد قائمة ثبت فيها عدد الحالات التي تقدمت من فكرة عامة مجملة الى التفصيل ، وعدد الحالات التي تقدمت على عكس ذلك من التفصيل الى الاجمال على النحو التالي :

المستجيبون	من تفصيل الى اجمال	فكرة عامة منذ البداية	غير واضح	المجموع
شعراء	١٨	٤٦	٣٦	١٠٠
غير شعراء	٣٦	٤٥	١٩	١٠٠
فنانون	٢٤	٦٠	١٦	١٠٠
غير فنانين	٣٠	٥٦	١٤	١٠٠

وتدل هذه القائمة على أن أغلبية واضحة — خاصة في حالة المبدعين — تكون لديها فكرة عامة مجملة منذ البداية ، تظل هي السائدة خلال المرحلة الثانية . وتتحدد معالمها وتبرز بشكل واضح في المرحلة الثالثة التي تعتبر مرحلة التبلور .

اما في المرحلة الرابعة والاخيرة ، فالأغلب أن ينعكس الموقف فيكون الانتباه منصبا على الاهتمام بالتفاصيل . ولكي تبرهن الباحثة على صحة ذلك تقدم قائمة أخرى لحالة عملية الابداع عند الشعراء والفنانين اثناء هذه المرحلة ، ويتبين منها أن الاغلبية العظمى تعطي انتباهها للتفاصيل (سواء في ذلك المبدعون وغير المبدعين) :

المجموع	تفاصيل	فكرة عامة	المستجيبون
١٠٠	٩٢	٨	شعراء
١٠٠	٩٣	٧	غير شعراء
١٠٠	٩٧	٣	فنانون
١٠٠	٩٦	٤	غير فنانين

ويلاحظ اختفاء العدد الكبير للحالات التي لم يتضح لها طبيعة عملية الابداع في المرحلة الثانية نظرا لانها قد تكون نشاطا غير واع ، أو لا شعوري في هذه المرحلة .

بحوث ونظريات اخرى عن مراحل عملية الابداع

وقد انتشرت فكرة المراحل وتبناها عدد كبير من علماء النفس الذين تصدوا لدراسة الابداع باعتبار انها تتيح الفرصة لتناول العملية كأجزاء فيصبح من اليسير معالجتها بعدة بحوث صغيرة بدلا من التصدي لها ككل قد يجعل البحث فيها أصعب .

وقد قام كثير من علماء النفس ببحوث تناولت العلماء والفنانين على هدى هذه الفكرة فتجد مثلا روسمان يقوم ببحث على ٧١٠ من المخترعين بواسطة استبيان خاص ارسل الى من سجلوا أربعة اختراعات فأكثر . وانتهى فيه بعد تحليل نتائج الاستبيان الى اقتراح سبع خطوات للتفكير الابداعي (٣) .

كما حاول بعض الباحثين تحديد طبيعة المراحل الأربع كما وردت عند باتريك على أساس من التقارير الاستبطانية المنظمة لمجموعة من الفنانين .

وقد اعتمد هادامار Hadamard J. على مقال بوانكاريه السابق كنقطة ابتداء لتصميم اختبار للتفكير الابداعي لدى الرياضيين .

على ان اهم المحاولات الجديدة في فكرة المراحل هي التقسيم الذي نظر فيه هاريس Harris ١٩٥٩ الى عملية الابداع على انها تتكون من خطوات ست هي :

- ١ - وجود الحاجة الى حل مشكلة .
- ٢ - جمع المعلومات .
- ٣ - التفكير في المشكلة .
- ٤ - تخيل الحلول .
- ٥ - تحقيق الحلول ، اي اثباتها تجريبيا .
- ٦ - تنفيذ الافكار .

ويقرر هاريس (٢٧) ان الفرق الرئيسي بين العقول البصيرة الوقادة لبعض المبدعين المباشرة وبين العمليات العقلية لدى العاديين من الناس تكمن في السرعة التي ينتقل بها الاولون من الخطوة (١) الى الخطوة (٤) اي من الاحساس بوجود مشكلة الى تخيل الحلول الملائمة لها .

على ان هناك من الباحثين من يفضل ان ينظر لعملية الابداع على انها تتكون من عدد اقل من المراحل ، كما انه ينظر اليها نظرة ديناميكية غير ستاتيكية ، ذلك هو موريس شتاين الذي يؤكد ان مراحل عملية الابداع لا تحدث بطريقة منظمة ومرتبة ، بل انها تتداخل وتمتزج في اوقات معينة خلال عملية الابداع ، بحيث انه من الممكن ان نرى خلال العملية الكلية للابداع احدى المراحل تغلب عليها بطابعها اكثر من غيرها من المراحل . واهم من ذلك كله ان شتاين يذكر ان تقسيم عملية الابداع الى مراحل يتبدى للملاحظ الخارجي اكثر مما يبدو للمبدع نفسه (٢٨) .

ويفضل هذا الباحث أن يتصور عملية الابداع على انها
تتضمن على ثلاث مراحل فقط هي في رأيه :

١ - المرحلة الاولى : تكوين فرض :

وتبدأ بالاعداد وتنتهي بتكوين فكرة منتقاة من بين عدد كبير
من الافكار تتراءى للفرد .

٢ - المرحلة الثانية : اختبار الفرض :

لتحديد صلاحية هذه الفكرة من عدمه .

٣ - المرحلة الثالثة : الاتصال بالآخرين :

لتقديم الانتاج الابداعي للآخرين حتى يستجيبوا له
ويتقبلوه .

وهذه المرحلة الاخيرة تصدق على الابداع في العلم وفي الفن
على السواء . وهي لازمة وضرورية للمبدع في كلا الميدانين ، للفنان :
سواء اكان اديبا أم شاعرا أم مصورا ، وللعالم أو المخترع . بعكس
الحال بالنسبة للمرحلة الاخيرة عند كل من والاس وباتريك فهي
اقرب لان تصدق في العلم منها في الفن .

ويقدم لنا شتاين أسبابا ثلاثة دعتة للاخذ بنظرية المراحل
الثلاث :

أ - ان تحليل عملية الابداع نفسها يوحي بهذا التقسيم :

تكوين فرض أو فكرة أو الهام ، ثم اختباره ثم توصيله
للآخرين .

ب - رغم أن عملية الابداع تحدث داخل الافراد ، الا أن هناك
افرادا مختلفين غير المبدع قد يساهمون في انجاز هذه العملية
وتحقيقها . اذ أنه قد يوجد من بين المبدعين « للافكار » من
يستطيع أن يخضع هذه الافكار للاختبار ، ومن لا يستطيع
ذلك . كما أنه قد يوجد من الافراد من لا يستطيع انتاج

أفكار مبدعة بنفسه ، ولكنه يستطيع بمجرد التعرف على هذه الأفكار أن ينشئ طرقا مبدعة لاختبارها وتنميتها . ثم هناك أخيرا طراز ثالث من الناس يتميزون بأبداع عظيم في مجال توصيل الأفكار الجديدة للآخرين .

ويأمل شتاين أن يتيح تصنيفه لهذه الطرز الثلاثة الفرصة للبحوث المقبلة لاستخراج وسائل للكشف عن الخصائص السيكولوجية التي تميز الافراد المبدعين في كل جانب من هذه الجوانب الثلاثة لعملية الابداع .

ج - ان دراسة قدرات اي فرد من الافراد الذين يؤمل ان يكونوا مبدعين - أي الذين يتمتعون بما يسمى بالابتكارية الكامنة ، ولم يظهر أبداعهم للآخرين بعد - قد تؤدي في حالة استخدامها للمراحل الثلاث السابقة في تحليل هذه القدرات الكامنة الى الكشف عن طبيعة الصعوبات التي تعوقه عن اظهار هذا الابداع . فمثلا من الممكن ان نجد فردا ما لديه أفكار مبدعة ولكنه يحبس افكاره هذه ولا يعرضها على الآخرين ، مثل هذا الشخص قد يمكنه الافادة من فهمنا لسبب ما يعانيه من صعوبة في تحقيق الاتصال بالآخرين (الخطوة الثالثة) . كما قد يفيد شخص ثان من خبرتنا في مجال اختبار الأفكار ، وقد يفيد ثالث من هذه الخبرة في مجال تكوين الفروض وتعلم كيفية التغلب على القوى النفسية الكامنة التي تمنعه من ذلك .

نقد فكرة المراحل في عملية الابداع

رغم ما كان لفكرة مراحل عملية الابداع من قيمة في تحليل النشاط الابداعي والبعده به عن الأفكار السحرية الغامضة الناتجة عن تعقد العملية ككل ، الا أنه وجد من ناحية أخرى أن التسليم « القبلي » بوجود مراحل لعملية الابداع ، أدى بالباحثين في معظم

الاحيان الى تركيز الانتباه فيما يثبت هذه المراحل او يؤكدھا ،
واهمال ما عدا ذلك . وهذا ما افقد عملية الابداع الكثير من
خصوبتها وحجب خصائص جوهرية لهذه العملية عن اعين هؤلاء
الباحثين ، وطمس الكثير من معالم الظروف النفسية والاجتماعية
التي تتم فيها هذه العملية .

ورغم انتشار فكرة المراحل في العملية الابداعية وذيوها عند
كثير من علماء النفس الذين تصدوا لدراسة الابداع ، الا اننا نجد
عددا اخرًا منهم قد انتقد هذه الفكرة بعنف شديد وان كان كل
من هؤلاء ينتقدها لحساب فكرة أخرى يتحمس لها ويرى أنها
افضل من غيرها في رايه كجبهة اولى تبدأ منها دراسة الابداع .

فمثلا نجد أن جيلفورد (٢٢) في الخطاب الذي القاه امام
جمعية علم النفس الامريكية في سنة ١٩٥٠ ، والذي يعتبر اعلانا
ببدء التصدي لدراسة الابداع من الوجهة السيكمترية - اي
التي تهتم أساسا بالقياس النفسي - ينتقد بشدة تقسيم الابداع
الى مراحل ويرى أنه تقسيم مفتعل وهو ليس أكثر من تصوير
يعتمد على التشبيهات أكثر منه تصورا موحيا بفروض قابلة
للاختبار .

وحين يتحدث عن الاحتضان - كما رأينا - لا يهتم من الامر
الا أن يتساءل عن كيفية قياس هذه القدرة على الاحتضان حتى
نميز بين الافراد على أساسها . ويرى أن وصف الاحتضان بأنه
لاشعوري لا يفيد اطلاقا في دراسة الابداع بقدر ما يعبر عن الهروب
من دراسة المشكلة . ويركز اهتمامه على طبيعة العمليات العقلية
التي تحدث اثناء هذه المرحلة .

وهكذا يتبين لنا أن جيلفورد ينتقد أساسا فكرة المراحل في
عملية الابداع لصالح فكرة القياس التي تهتم بتصميم اختبارات
نفسية للقدرات التي يمكن أن تظهر في أداء الافراد اثناء حلهم
لبعض المشكلات .

وفي جانب آخر نجد من لا يعترف مطلقا بوجود أي خطوات لعملية الابداع ويختزلها الى خطوة واحدة ويرى أن تلك الخطوات ليست الا تعبيرا عما يحدث قبل وبعد لحظة الخلق . فاذا اخذنا مثلا تقسيم والاس سنجد ان المرحلتين الاولى والثانية - أي الاعداد والاحتضان - يعتبران خطوتين مبدئيتين لا تدخلان أصلا في فعل الابداع ذاته ، فالتجميع والتمثيل والامتصاص لأي نوع من المعلومات يحدث يوميا في العمل العادي الروتيني لدى آلاف من الناس دون أن يؤدي لانتاج أية أفكار مبتكرة . أما الخطوة الأخيرة (أي التحقيق) فهي تأتي بالضرورة بعد أن تتم لحظة الخلق أو الابداع وليس لها دور بالمرّة في عملية الابداع نفسها .

واذن فهذه الخطوات الثلاثة من خطوات والاس ليست في الواقع جزءا من عملية الابداع . ولا يتبقى لدينا الا الخطوة الثالثة - أي الاشراق - وهي التي تعتبر بحق عملية الخلق أو الابداع . ففي تلك اللحظة تنشأ الفكرة الجديدة ويتم فعل الابداع .

ويمكن القول في النهاية ان عملية الابداع لا تخرج عن كونها نوعا من التفكير الانتاجي أو الانشائي Productive Thinking ويتبين لنا امكانية الربط بين عملية الابداع والانتاج باعتبار أن هذا الانتاج هو المحك الوحيد الواضح لها ، فليس هناك معنى لعملية الابداع - في العلم على الاقل - الا اذا كانت عملية تفكير موجهة نحو هدف خاص هو حل مشكلة وبلوغ الذروة في انتاج الافكار التي تحلها . ولذا يطالب البعض بأن تتركز كل دراسات الابداع على الانتاج . ويرون أن دراسة الابداع تكون أكثر جدوى في ضوء النتاج الابداعي Product بدلا من عملية الابداع وهم ممن جمعتهم مؤتمرات جامعة يوتا لتنظيم دراسة الابداع دراسة علمية منهجية متسعة منذ سنة ١٩٥٥ .

ويمكن ان نذكر من آراء هؤلاء الراي الذي يقول ان الاسلوب القديم في تناول عملية الابداع كان أسلوبا وصفيا مفتعلا يتصور

العملية كسلسلة من الافعال المختلفة كما يرى أنه من الاجدى النظر الى هذه العملية كفعل واحد يمارسه الانسان بكل طاقاته الجسمية والعقلية والوجدانية (٢٩) .

وهناك فريق يهاجم فكرة « مراحل عملية الابداع » من منطلق انها فكرة تحليلية ذرية تجزئ السلوك الابداعي الكلي وتفتته مما يفقده معناه وقيمته . ومن الواضح ان هؤلاء مؤمنون بتعاليم مدرسة الجشطالت . وافضل من يمثل هذا الاتجاه هو « فيناك » (الذي سبقت الاشارة الى كتابه) (٣) وهو يرى ان الضعف الحقيقي في فكرة تسلسل العملية الابداعية الى مراحل محددة تحديدا شديدا ، لا يكمن في أن هذه المراحل غير موجودة ، وانما في النظر اليها على انها مراحل عامة ومتميزة ومتتابعة .

بينما يرى فيناك أن من الاوفق النظر الى التفكير الابداعي باعتباره نشاطا كليا بالطريقة التي يقترحها فرتهيمر ، أي النظر الى النموذج الشامل للسلوك الذي تتداخل فيه عمليات مختلفة تتضافر فيما بينها لكي تنتج في النهاية انتاجا ابداعيا معيناً . ويطالب فيناك باعادة النظر في مراحل التفكير الابداعي التي سميت « اعدادا » أو « احتضانا » أو « اشراقا » أو « تحقيقا » ، ويفضل تصورها على أنها « عمليات » بدلا من تصورها على شكل مراحل متتالية .

وهو لهذا يرى انه لا محل لسؤال : في اي مرحلة يحدث الاشراق مثلا ؟ لانه لا توجد مرحلة مخصصة للاشراق ، بل توجد سلسلة من الاشراقات ، تبدأ مع المحاولات الاولى للعمل الابداعي وتستمر طوال فترة هذا العمل كلها . كما انه لا يمكن فصل عملية الاحتضان عن المرحلة السابقة عليها أو التالية لها لان الاحتضان يؤدي عمله بدرجات مختلفة خلال عملية الابداع ، وكذلك الحال بالنسبة للاعداد والتحقيق ، اذ يمكن النظر اليهما كعمليتين مستمرتين اكثر منهما مرحلتين منفصلتين من مراحل عملية الابداع .

ولا يقتصر فيناك على نقد فكرة المراحل المنفصلة للتفكير الابداعي ، بل يتعدى ذلك الى الاشارة الى عدد من الدراسات التي اشترك فيها ، وتم فيها تحليل نماذج من التفكير الابداعي لعدد من الفنانين والشعراء بقدر كبير من التفصيل . وتبين أن عمليات الابداع تسير متوازنة ومتضافرة .

ومن هذه الدراسات ، دراسة تجريبية قام بها هو وزميل له ، وأجريت على مجموعة تجريبية تتكون من ١٣ فنانا محترفا ، ومجموعة ضابطة تتكون من ١٤ شخصا من غير الفنانين حيث طلب منهم جميعا اعداد رسوم تصلح للنشر ، تعبر عن احدى القصائد ، في ظل ظروف حاول المجربان فيها زيادة حرية التعبير لدى الافراد فقللا من قيود الوقت وسمحا للمستجيب ان يحضر في العمل لاي عدد من المرات التي يريد لها لكي ينجز هذا العمل ، كما نوعا المواد والادوات التي يمكن استخدامها في العمل من اقلام والسوان واحبار .. الخ .

وقد تبين من هذه الدراسة وغيرها أن العمل الابداعي لا يبرز فجأة بل يكتمل بالتدريج ويمر بمراحل عديدة من الاحتضان والاشراقات .

وتأكدت نفس هذه النتيجة من التقارير الاستبطانية التي حصل عليها روسمان من دراسته السابقة عن المخترعين .

ونخرج من كل هذه الدراسات بتصور جديد للتفكير الابداعي باعتباره أنواعا من الأنشطة الدينامية المتضافرة ، أكثر منه مراحل تتفاوت درجة الانفصال والتقطع فيها .

فمن الممكن النظر « للاعداد » كعملية تعرف على المشكلة وصياغتها والتفكير في افكار حول الحل الملائم لها . وهذا ما قد

يؤدي الى نوع من الاشراق بصفة مبدئية والى بذل جهد في اتجاه ما . وقد يؤدي مثل هذا الجهد الى الاعداد لمرحلة متأخرة من نمو العمل الابداعي .

واما الاحتضان فقد يتبع الاشراق احيانا ، كما قد يسبقه في احيان اخرى . فقد يحدث للفرد ان يتخلى عن التفكير الشعوري في مشكلة جاءتته عقب حالة اشراق نتج عن ترك احدى الافكار ، ولكنه قد يعود لتلخيصها فيما بعد بحيث يستفيد منها في اشراق جديد . . . وهكذا .

وقد يحدث الاحتضان في نهاية فعل الابداع اثناء مرحلة « التحقيق » حين يكون المبدع بضد ضقل وتهذيب وتفصيل الانتاج الابداعي او اعادة صياغته في صورته النهائية ، كما يحدث الاحتضان فيما بين مرتين يتناول فيهما المبدع هذا الانتاج من صورته الاولى الى صورته الاخيرة .

اي أن الموقف الابداعي ليس الا تركيزا وتكثيفا ظاهرا للتفكير الابداعي يجذب معه في نفس الوقت ولنفس الغرض العمليات الاربع كلها .

وهذا ما يتفق مع فينسك فيه كثير من الباحثين (٣٠) . فالفنان مثلا يكون قد جمع مواد مختلفة للتعبير خلال حياته كلها ، وتلك يمكن أن تكون مرحلة « اعداد » ، ثم تصبح هذه المواد جزءا من الاستعداد اللاشعوري له — اي احتضانا . ثم نجد هذه الافكار ، او افكارا اخرى مرتبطة بها ، تظهر مرات كثيرة في سياقات وصيغ وتنظيمات جديدة — أي اشراقات — يودعها في أعماله الابداعية . وقبل حدوث هذا الموقف الابداعي يكون المبدع قد اكتسب أساليب ومهارات تجعله يمحس طريقته في التعبير في هذا الموقف الجديد ، وهذا هو « التحقيق » .

وهكذا نجد أن الجوانب الاربعة لعملية الابداع تتداخل وتمتزج ، وقد يتزامن وجودها لدى المبدع في موقف ابداعي معين

حيث يجد نفسه يمارس الأعداد والاشراق والتحقيق والاحتضان
- أو على الأقل يستدعي احتضانا سابقا - كل ذلك يحدث له في
نفس الوقت .

من العملية الإبداعية الى الانتاج الإبداعي :

وفي رأينا أن الخلافات الحادة التي قامت بين الباحثين الذين
عرضوا لدراسة الإبداع كعملية انما ترجع أساسا الى أن مفهوم
عملية الإبداع يدخل تحت دائرة ما يسمى « بالتكوينات الفرضية »
Hypothetical constructs التي هي بطبيعتها مفاهيم مجردة
يقصد بها الإشارة الى عمليات أو ماهيات لا تلاحظ بطريقة مباشرة
بل تستنتج مما يسبقها من ظروف ومتغيرات وما يتلوها من انتاج
أو نشاط إبداعي ، أو بلغة المنهج التجريبي بما يسبقها من
متغيرات مستقلة independent variables وما يتلوها من متغيرات
تابعة dependent variables وهو نفس ما يعبر عنه بلغة الكمبيوتر
بالمدخلات inputs والمخرجات outputs . وهذا ما يجعل من
الصعب الاتفاق حولها أو إثبات صحة أي من وجهات النظر التي
أبدت بشأنها لان من طبيعة هذه المفاهيم كذلك بعدها عن الخضوع
لما يسمى بالصحة الاجرائية operationality . فليس بوسعنا
التأكد من أي هذه الآراء هو الاصح : رأي القائلين بتعدد المراحل
في عملية الإبداع - على اختلافهم ، أم رأي القائلين بكليتها وعدم
إمكان تجزئتها الى مراحل ، أو المنادين بعدم وجود مراحل على
الأطلاق ، كما وجدنا في هذا الفصل .

وهذا ما جعل معظم الباحثين المهتمين بتقديم الدراسة في
مجال الإبداع يتجهون ببحوثهم وجهة أخرى ، فيركزون على دراسة
الانتاج الإبداعي باعتباره النتاج الملموس للعملية الإبداعية ومن
الممكن الاتفاق بشأنه الى حد كبير . والواقع « أن الاتجاه الى
دراسة الإبداع من خلال الانتاج تم على أساس أن الانتاج يمكن
أن يمثل محكا واضحا للإبداع . وفي تقرير اللجنة التي خصصت

لدراسة مشكلة المحكّات في مؤتمر جامعة يوتا الثالث الذي عقد في سنة ١٩٥٩ لدراسات الابداع ، ذكر ان الانتاج الابداعي يجب أن يكون هو أول ما يدرس . فبعد أن نحكم على الانتاج بأنه « ابداعي » يمكن أن نطلق الاصطلاح على السلوك الذي أنتجه ، وكذلك على الافراد الذين قاموا بهذا السلوك (٣١) .

ولما كانت محكّات الانتاج الابداعي متعددة ، فقد اختلف الباحثون حول أهمية كل منها بالنسبة للسلوك الابداعي . وحاول كل منهم أن يثبت وجود العلاقة بين محك معين ، أو مجموعة من المحكّات ، وبين الابداع الذي يحكم عليه في الغالب بواسطة تقديرات Ratings محكمين أو قضاة يكونون عادة من الخبراء أو المتخصصين في المجال المحدد للسلوك الابداعي . وتكون هذه العلاقة في الغالب على شكل معاملات ارتباط بين محك (أو محكّات) الانتاج وبين الابداع كما يقدره هؤلاء القضاة .

ومن المحكّات التي استخدمت في هذا الصدد :

- عدد المنشورات والتقارير العلمية .
- العضوية في الجمعيات المهنية .
- الجوائز العلمية أو الادبية .
- عدد براءات الاختراع المسجلة .
- تقديرات الكفاية الانتاجية من المشرفين .

والواقع أن معظم هذه المحكّات تنطبق على المجالات الصناعية والتكنولوجية . وهذا شيء طبيعي لان الباحثين في هذه المجالات هم أول من اهتم ونادى بدراسة الابداع من خلال الانتاج ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فان الانتاج في هذه المجالات شيء ملموس ذو طبيعة محددة في الغالب . وقد يبدو لأول وهلة أنه لا توجد مشكلات في هذا المجال حيث تتوفر المحكّات المحددة الملموسة .

ولكن الواقع ان هناك الكثير من المشكلات التي تواجه الباحثين في هذا المجال . فمثلا فيما يتعلق بمحك تقدير الكفاية الانتاجية الذي كثيرا ما يستخدم بالنسبة للعاملين في الصناعة أو في معامل البحوث العلمية ، نجد انه من المهم ان نميز أساسا بين الابداع وبين الانتاجية فبينما تتضمن الأخيرة الكم في الانتاج ، يعني الابداع بشكل خاص بالكيف الممتاز والمتفوق في هذا الانتاج . وقد اشارت كثير من البحوث الى وجود تداخل بين الاثنين في حدود معينة ، مما يجعل بعض المشرفين الذين يقومون بتقدير أحدهما يتأثر الى حد ما بالآخر .



مراجع وهوامش

- ١ - تعرض ماكفر سون في سنة ١٩٥٦ لهذه المشكلة عند تحديده « مستوى التجديد » لدى المخترعين المسجلين . انظر :
- Golann, S.E., Psychological Study of Creativity, Psychol. Bull., Vol. 60, 1963, PP. 548—565.
- ٢ - هــن أحمد عيسى : التفكير الابتكاري وعلاقته ببعض سمات الشخصية . رسالة ماجستير (غير منشورة) كلية التربية ، جامعة عين شمس ، ١٩٦٨ ، ص ٢٠ - ص ٢٥١ .
- ٣ - Vinacke, W.E., The Psychology of Thinking, 2 ed., ed. 1474, P. 356.
- (يتضمن الكتاب فصلا عن التفكير الابداعي في الصفحات من 353—379)
- ٤ - مصطفى سويـف : العبقريـة في الفن ، المكتبة الثقافية ، رقم ٢٠ ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٦٠ .
- ٥ - W. F. Long : English Literature, P. 319
- انظر : يوسف مراد : مبادئ علم النفس العام ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٦ (الطبعة الخامسة) ، ص ٢٧٠ .
- ٦ - ترجمة ابن سينا في كتاب « عيون الانبياء في طبقات الاطباء » لابن ابي أصيبعة . نقلا عن : يوسف مراد ، المرجع السابق ص ٢٦٣ .
- ٧ - حلمي المتيجي : سيكولوجية الابتكار - دار المعارف ، القاهرة ، ص ١١٣ .
- ٨ - المرجع السابق ص ١٠٦—١٠٧ .
- ٩ - مصطفى سويـف : الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٩ ، ص ١٨٢ .
- ١٠ - المرجع السابق ص ١٨٤ .
- ١١ - مذكرات شارلي شابـلن : كتاب الهلال ، ترجمة صلاح حافظ ، ص ٢٢٨ .
- ١٢ - Schneider, E., Coleridge, Opium and Kubla Khan, Chicago : The University of Chicago Press, 1953.

١٢ — محمود محمد شاكر : المتنبي ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٧٧ ، السفر الاول ، ص ٦٢ — ٦٣ .

١٤ — حلمي المليجي : سيكولوجية الابتكار ، ص ١١٤ .

١٥ — من هؤلاء الباحثين النقاة الذين اهتموا بدراسة عملية الابداع دراسة تجريبية : كرتشفيلد . انظر الفصل السادس من كتابه :

Gutchfield, R. : The Creative Process, Berkeley, Univ. of Calif., 1961, Ch. 6.

١٦ — Patrick, C., Creative Thought in Poets, Arch. Psychol., 1935, 26, 1—74.

١٧ — Patrick, C., Creative Thought in Artist, J. Psychol., 1937, 4, 35—73.

١٨ — Patrick, C., Scientific Thought, J. Psychol., 1938, 5, 55—83.

انظر ايضا عرض ابحاث باتريك في المرجع رقم (٣) حيث يقدم فيناك فصلا جيدا عن التفكير الابداعي (الصفحات من : 353—379) .

١٩ — هذا الراي لكرتشفيلد ، انظر رقم (١٥) .

٢٠ — Blatt, J. J., and Stein, M. I, Efficiency in Problem Solving, J. Psychol., 1959.

انظر ايضا : عبد الحليم محمود السيد : الشخصية والابداع ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧١ ، ص ٩٧ .

٢١ — مذكرات شارلي شابلان : ص ٢٢٧—٢٢٨ .

٢٢ — Guilford, J. P., Creativity, Amer Psychol., 1950, PP. 444—454.

٢٣ — Woodworth, R. S., Psychology, 3rd ed., New York : Holt, 1934.

Woodworth, R. S. and Schloberg, H., Experimental Psychology, (2 nd. ed.), New York : Holt, 1954.

انظر ايضا : م. سويف : المرجع السابق ١٩٥٩ ، ص ٢٥٨ .

٢٤ — Wertheimer, M., Productive Thinkjng, 1968, P. 240

- ٢٥ — مذكرات شارلي شابلي : ص ١٧٨—١٧٩ .
- ٢٦ — Patrick, C., The relation of whole and part in creative thought, Amer. J. Psychol., LIV, No, 1941
- م. سوييف ١٩٥٩ ، ص ٢٨٦ . Quoted through :
- ٢٧ — Golann, S. E., Psychological Study of Creativity, 1963, PP. 548—565.
- ٢٨ — Stein, M. I., The creative Process, 1962.
Paper presented at the University of Chicago — Business School, McKinsey Seminar on Creativity, Febr., 1—3, 1962 (Memeographed).
- ٢٩ — Ghiselin, B., The Creative Process, New York : Mentor Books, 1955.
- ٣٠ — من هؤلاء الذين يتفقون مع فينك في هذا الرأي جاردنر مورفي ، وهتشنسون ، وغيرهما .
- ٣١ — Gamble, A. O., Suggestions for future research, In : C. W. Taylor (Ed.), 1959, PP. 292—297.

دوافع الابداع وشخصية المبدعين

الان نحاول أن نفسر عملية الابداع ، بعد أن رأينا في الفصل الاول كيف تحدث هذه العملية . فوصفنا للخطوات التي تحدث فيها — اذا سلمنا بأنها تحدث في شكل خطوات — لا يعني على الاطلاق تفسيرها . بل ينبغي لنا أن نتقصى هنا الدافع الذي يدفع بعض الناس الى الابداع .

وسنبداً محاولة التفسير بتقديم رأي الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) الذي يفسر الابداع من خلال عملية الحدس التي تحتل مكانا بارزا في فلسفته . وقد اشرنا عند حديثنا عن الالهام الى علاقته بالحدس من خلال مفهوم شرارة الابداع ، وتقسيم المبدعين الى طراز منطقي وطراز حدسي . الخ . بعد ذلك تقدم تفسير فرويد وتلامذته للابداع باعتباره نتيجة لعملية الاعلاء او التسامي بالرغبات الجنسية والمدوانية المكبوتة ، او باعتباره ناتجا عن اسقاط ما هو في اللاشعور الجمعي عند يونج ، او عن تعويض « الشعور بالنقص » عند ادلر الى اخر هذه الاتجاهات التحليلية التي ننقل منها الى التفسير الحديث عند جولد شتين وماسلو وروجر الذي يعتبر الابداع عملية « تحقيق للذات » .

تفسير الابداع بالحدس البرجسوني :

لكي نفهم برجسون وتفسيره للمبدعية المبدعة لا بد لنا ابتداءً أن ندخل معه عالمه الفلسفي الميتافيزيقي . فبرجسون يرى أن هناك نوعا من الوحدة الروحية التي تضم الوجود كله بما فيه من

بشر وكائنات حية وغير حية . ونحن لا نمارس هذا الشعور بالوحدة أو الاتحاد مع العالم الا في ظروف معينة . كما اننا لسنا سواء في هذه القدرة على الاتحاد بالعالم ، فمننا من يقدر على ذلك ، ومننا من لا يقدر عليه ، كما ان هذه القدرة عند الطراز الاول تكون بدرجات متفاوتة من السهولة واليسر . وهذه الدرجات هي التي تحدد درجة عبقرية الشخص ، فهذا الطراز الذي يقدر على ممارسة الشعور بالاتحاد مع العالم بكل ما فيه من كائنات هو طراز العباقرة . وهذه القدرة عندهم لا فضل لهم فيها لانها قدرة تقوم على اساس فطري يتمثل في درجة السهولة التي تصل بها الفريزة الى مستوى الشعور ، لان الفريزة هي الجانب الذي نشارك به في وحدة الوجود ، والاتصال بينها وبين مستوى الشعور او الوعي يتيح لصاحبه أن يرى **مشهدا** عاما للوجود بعلاقاته الباطنية العميقة ، وهذا المشهد العظيم هو « الحدس » نفسه الذي يتميز به كل العباقرة والمبدعين من علماء وفنانين . فالفنان يتعمق في داخل موضوعه بفضل الحدس الذي يزيل الحواجز المكانية والزمانية بينه وبين هذا الموضوع ويجعله ينفذ اليه بنوع من التعاطف Sympathie ، ولذلك يعرف برجسون هذا الحدس الخلاق بأنه الفريزة وقد صارت غير مبالية ولا مكتثرة ، بل شاعرة بنفسها فقط وقادرة على تأمل موضوعها وتوسيعه الى ما لا نهاية .

نعود الى بداية المشهد العظيم الذي تصل فيه الفريزة الى مستوى الشعور فتبزغ لحظة الحدس وتتيح للعبقري أن يشارك في وحدة الوجود ، ويتحد مع موضوعه في تعاطف وتناغم رائعين . ان بزوغ الحدس في هذه اللحظة يكون مصحوبا بانفعال عميق هو عبارة عن هزة عاطفية في النفس ، الا أنه ينبغي لنا أن نفرق بين نوعين من الانفعال : انفعال سطحي ، وانفعال عميق . والاول هو العاطفة التي تلي فكرة أو صورة متمثلة ، فتكون الحالة الانفعالية ناتجة عن حالة عقلية . وهنا يبدو بوضوح أن الحالة الانفعالية تكون مكثفية بذاتها لا تتأثر بالانفعال الناتج عنها وحتى اذا تأثرت فانها

نخسر أكثر مما تربح ، لأنها تشغل وتنشئت بدلا من أن تنمو وتتفرع . أما الانفعال العميق فلا ينجم عنه تصور ، بل يكون هو نفسه سببا لبزوغ عدة تصورات وهو وحده جوهر الابداع ، وما الحدس الا عبارة عن التخطيط المتكامل الذي لا يقدم للفنان الا مجرد امكانيات ، أما الانفعال فهو القوة الدافعة التي تدفع بهذا التخطيط نحو التحقق الفعلي في الواقع الذي يعيشه الفنان تبعا لهويته وللمادة التي يعبر من خلالها ، فاذا كان فنانا تشكليا امتلأ التخطيط بالصور البصرية ، واذا كان موسيقيا امتلأ بالصور السمعية ، واذا كان روائيا أو مسرحيا امتلأ بالاحداث . وهكذا تكون مهمة الانفعال هي أن يثير الذاكرة فتنتشر الصور التي تمازها وعندئذ يأخذ الفنان من بين هذه الصور ما يلائم التخطيط العام الآخذ في التحقق والنتاج عن الحدس (١) .

وقد توقف برجسون عند هذه الحركة التي تنتقل بالتخطيط المجرد الى التخطيط المحقق ، محاولا أن يتبين دقائقها ، فقال ان اول ما يميزها هو أنها حركة من الكل الى الاجزاء وليست العكس ، ومن ثم فان تناول العبقرى لجوانب موضوعه المختلفة يكون موجهها بالكل الذي يحمله في نفسه . هذا بالاضافة الى أن حركته تمضي بين عدة مستويات نفسية ولا تبقى في مستوى واحد . ولذلك تكون مقترنة بالشعور ببذل الجهد ، ولا تتم بمجرد التداعي الآلي .

ويقصد برجسون بالجهد هنا « الجهد العقلي » (٢) الذي تتطلبه العمليات العقلية على اختلاف درجاتها في البساطة والتعقيد . وطابع الجهد العقلي في التصورات البسيطة يتمثل في التذكر والاستدعاء ، وفي أكثر التصورات تعقيدا يتمثل في الابداع والانتاج الابداعي . فيرى برجسون أنه اذا كان الابداع يتمثل في حل احدى المشكلات ، فان هذا الحل لا يتم الا بتصور « مثال » ideal يحاول الشخص المبدع بلوغه . وعندئذ يكون كل جهد انما هو محاولة للتوصل الى وسائل لتحقيق هذا المثال . وهذا المثال

عبارة عن « كل » يقدم نفسه كتخطيط Schema والابداع هو تحويل هذا التخطيط الى صورة . أو الانتقال من التخطيط المجرد الى التخطيط المحقق كما ذكرنا . فالمخترع الذي يريد انشاء احدى الآلات ، يتصور في البداية العمل الذي يريده ، وتؤدي الصورة الذهنية المجردة لهذا العمل ، بفعل محاولات التلمس والخبرات المختلفة ، الى الصور العينية لمختلف الحركات المكونة لتلك الآلة ، والتي تحقق حركتها الكلية ، ثم تؤدي الى تحقق الاجزاء وتكوينات الاجزاء التي يمكنها أن تعطي الحركات الجزئية وفي هذه اللحظة يتجسد الاختراع ، ويصبح التصور التخطيطي تصورا متحققا في صور .

ومثل هذا يحدث لكل من الكاتب الذي يكتب قصة أو رواية والمؤلف المسرحي الذي يخلق شخصيات ومواقف ومشاعر وحوارا واحداثا ، وللموسيقي الذي يؤلف السيمفونية من حركات أربع لكل منها بناؤها الداخلي ، وللشاعر الذي ينظم القصيدة في عدد من المشاهد أو الوثبات وللمصور الذي يبدأ لوحته بفكرة مبهمة غير واضحة القسمات . كل من هؤلاء يكون لديه في البداية شيء بسيط مجرد أو غير متجسد هو تخطيط لكل ، وينتهي الى صورة مركبة غنية متميزة العناصر .

على أن هذا التخطيط ذاته الذي يسمى الى التحقق تطرا عليه تغيرات لم تكن منتظرة ، فهو لا يظل ثابتا حتى يمتلىء بالصور بطريقة ميكانيكية ، بل أنه يتغير نتيجة لضغط هذه الصور من حين لآخر حتى تجد لها مكانا داخل اطار هذا التخطيط الذي يتصف بالمرونة بحيث أن الصور الطريفة والجديدة التي يبدعها العبقرى يمكن أن تعدله . ورغم هذه المرونة التي يتصف بها التخطيط إلا أنه يحتفظ أيضا بقدر من الصلابة يمكنه من مقاومة التغير الى حد ما . وهنا تتضح لنا سمة بارزة مركبة من سمات هذه الحركة التي تؤدي الى امتلاء التخطيط بالصور فهي حركة بندولية تمضي بنوع من التذبذب أو التردد ذهابا وايابا من التخطيط للصور

والعكس ، وهذا ينتج عن محاولة بعض الصور دخول التخطيط ، فيقاومها التخطيط في البداية ، ثم يتغير نتيجة لضغطها عليه فيقبلها ، وهكذا تستمر هذه الحركة كبندول الساعة حتى يمتلئ التخطيط بالصور ويكمل فعل الابداع .

ويتساءل برجسون محاولا الربط بين الجهد العقلي والانفعال في عمليات الابداع :

هل يعد هذا التردد ذهابا وايابا من التخطيط الى الصور ، او هذا التدافع الذي يحدث بين الصور لكي تدخل في التخطيط ممثلا لحركة فريدة للتصورات باعتبارها جزءا متكاملا مع شعورنا بالجهد ؟ او بعبارة أبسط ، اذا كان هذا التدافع للصور مصحوبا بشعورنا بالجهد في حالة وجوده ، وبعدم شعورنا بهذا الجهد في حالة اختفائه ، فهل نستطيع أن نرجع التدافع بين الصور الى ذلك الشعور بالجهد ؟ ثم يتساءل مرة أخرى : لكن كيف يدخل تدافع التصورات أو حركة الافكار في تكوين أحد المشاعر ؟ أو ما هي العلاقة بين ما هو عقلي وما هو انفعالي أو وجداني أو ما هي بالضبط العلاقة بين الطابع الوجداني الذي يضيف لونه على كل جهد عقلي ، وبين تدافع التصورات الذي يكشف عنه التحليل ؟ وينتهي برجسون الى أن ننظر الى تدافع الاحساسات أو المشاعر (التأثير الوجداني) على أنه استجابة لتدافع التصورات وصدى له . فنحن هنا لسنا بازاء أحد التصورات ، بل ازاء حركة التصورات وكفاحها وتداخلها فيما بينها .

ونحن نميل الى اظهار افكارنا في سلوك خارجي ، وان من طبيعة شعورنا اثناء تحقق افكارنا هذه ، أن يجعلها ترتد في لحظة واحدة الى التفكير ذاته . **ومن هنا ينشأ الانفعال الذي يكون مركزه أحد التصورات ، والذي نستطيع اثناءه أن ندرك الاحساسات التي يمتد فيها هذا التصور .** ان كلا من الاحساسات والتصورات في حالة استمرار أو ديمومة دائمة ، بحيث لا نستطيع أن نعرف

أين ينتهي أحدهما ويبدأ الآخر ، لهذا فإن الوعي يتخذ مركزا وسطا ويصبح وسيلة ، يقوم على أساسها الشعور « بطريقة فريدة » تتوسط بين الاحساس والتصور .

ويحاول برجسون التوفيق بين رأيين متعارضين في الظاهر ، وهما : اعتبار « الانتباه » حالة ذهنية « واحدة » من ناحية وملاحظة أن ثراء إحدى الحالات الذهنية يتأتى من مقدار الجهد المبذول فيها من ناحية أخرى . وهذا الموقف ناتج من أنه على الرغم من أن الجهد يضيف على التصور وضوحا وتميزا ، إلا أن التصور يكون أكثر وضوحا بمقدار اعتماده على عدد كبير من التفاصيل ، وبمقدار تميزه وعزلته عن التصورات الأخرى في نفس الوقت . ويأتي التوفيق بين الرأيين من أن كل جهد عقلي يتضمن عددا كبيرا من الصور المرئية أو الكامنة التي تتدافع ويضغط بعضها على بعض لكي يدخل في أحد التخطيطات . ومع أن هذا التخطيط واحد لا يتغير إلا أن الصور المتعددة التي تتنافس على ملئه تكون أما متشابهة أو متآزرة فيما بينها . وعلى هذا فلا يوجد جهد ذهني إلا حيث توجد عناصر عقلية في طريقها إلى التنظيم . وهكذا فإن كل جهد ذهني يعد ميلا إلى الواحدة أو الوحدة . إلا أن الوحدة التي يسمى إليها العقل ليست وحدة مجردة جافة فارغة ، بل هي وحدة « فكرة موجهة مشتركة بين عدد كبير من العناصر المنظمة وهي أقرب إلى وحدة الحياة نفسها » . وإذا كان الجهد العقلي « يركز » الذهن ويوجهه إلى تصور واحد « فريد » ، إلا أنه لا يترتب على هذا أن يكون تصورا بسيطا ، إذ قد يكون على العكس من ذلك مركبا . وقد اتضح لنا من وجود التفاصيل المتعددة في التصور أنه يكون مركبا عندما نبذل جهدا عقليا ، وأن هذا التركيب يعد من خصائص الجهد العقلي . وتنشأ عن محاولة برجسون هذه لتفسير النشاط الإبداعي من خلال الجهد فقط عدة مشكلات مثل الخلط بين الوحدة والتفرد وبين البساطة في التصورات الناتجة عن الجهد العقلي وتميزها عن تلك

التصورات التي لا تكون مصخوبة بالجهد والحاجة الى ايجاد قوة خارج العقل لتفسير الفرق بين هذين النوعين من التصورات في الحالة السلبية التي ليس فيها جهد مبذول وفي حالة الجهد الايجابية .

وهذا ما جعله يلجأ بعد مرور ثلاثين عاما على محاولة تفسير النشاط الابداعي من خلال الجهد المبذول في النشاط العقلي الخاص به عن طريق عناصر التصور العقلي ، الى التخلي عن هذه المحاولة ، وتفسير النشاط الابداعي بنوع من « الانفعال » الذي يعتبره انفعالا « أسمى من العقل » . فهو يقرر في كتابه « منبع الاخلاق والدين » الذي صدر سنة ١٩٣٢ (٣) انه لا شك في صدور كل ابداع في الفن والعلم والحضارة بوجه عام ، عن « انفعال جديد » لان الانفعال الجديد هو المنبع الذي تصدر عنه عظماء مبدعات الفن والعلم والحضارة ، لا باعتباره حافزا يهيب بالعقل ان يعمل ويهيب بالارادة ان تدأب فحسب ، فالامر أبعد من هذا . فهناك انفعالات خلاقة للفكر . والابتكار وان كان عقليا ، فان الانفعال جوهره الشاوي في أعماقه .

واذا حاولنا ان نقيم محاولة برجسون هذه ، سنجد ان أساسها هو نوع من الاستبطان العميق الصادق الذي يقدم لنا وصفا دقيقا لانعكاس الشعور على نفسه وهذا ما أدى به الى ابراز دور الجوانب الانفعالية في عملية الابداع . الا ان هذه النظرة الى الابداع تأثرت بالاتجاه الفلسفي لبرجسون الذي يحصر العلم في دائرة الكم والامتداد والمكان ، بينما يجعل الفلسفة وحدها هي المسئولة عن تناول الكيف والتوتر والزمان . واذا كان برجسون قد هاجم على هذا الاساس النزعات الميكانيكية التفتيتية في العلم ، الا أنه لم يتجاوز هذا الهجوم الى محاولة البحث عن منهج ملائم لدراسة الظواهر النفسية بوجه عام ، وظاهرة الابداع بوجه خاص . وربما كان ذلك ناشئا عن عدم تقدم وسائل القياس النفسي الكمي للسمات المزاجية للشخصية وللحالات الانفعالية

كالقلق والتوتر بحيث يمكن أن نتصور هذه الحالات الانفعالية على شكل مقياس متصل يتمثل في أحد طرفيه البرود الانفعالي أو عدم الاكتراث واللامبالاة ، ويتمثل في وسطه « الاهتمام » المصحوب ببطانة وجدانية « جادة » تتميز بنوع من التوتر أو الشد ، بينما يتمثل في الطرف الآخر الاستثارة الانفعالية العنيفة . وبعد هذا التحديد الكمي للحالة الانفعالية نستطيع أن نتساءل عن ماهية الدرجة المثلى من هذه الحالة الانفعالية التي يمكن أن ترتبط بالقدرة على الابداع .

ويمكن أن نقلنا ذلك الى الحديث عن نظرية الفلاسفة الوجوديين الذين تحدثوا عن « القلق » بالمعنى الوجودي باعتباره نوعا من المعاناة الميتافيزيقية والاخلاقية . وهذا القلق الوجودي يعني عند الفلاسفة الوجوديين المعاصرين « ذلك الوعي بمصيرنا الشخصي الذي يسحبنا - في كل لحظة - من العدم ، فاتحا أمامنا مستقبلا يتقرر فيه وجودنا » .

ويصدر هذا النوع من القلق عند ادراك الشخص لامكانياته وممارسته لحريته وهذا ما جعل كيركجورد - أبا الوجودية الحديثة - يقارن بينه وبين الدوار الذي يحدث للمرء عندما تمتد عيناه في هوة ، وهو يرى أن هذا الدوار إنما هو من العين بقدر ما هو من الهوة ، لأن الشخص كان يستطيع ألا ينظر في هذه الهوة . ويستخلص كيركجورد من هذه المقارنة أن القلق ما هو إلا « دوار الحرية » (٤) .

ويرى معظم الوجوديين أن هذا القلق الوجودي ينتج عن غياب المعايير المحددة من قبل ، مما يضع على الفرد مسئولية اتخاذ قراراته بنفسه وبطريقة مستقلة عن أية قيمة مقررة من قبل . ومن هنا نشأت مقولة الوجوديين المشهورة « الحرية مسئولية » . فالفرد الحر هو المسئول عن اتخاذ قراراته بنفسه دون أن يتأثر بما يصنعه الآخرون أو بمحاولاتهم للضغط عليه في

اي اتجاه . ومثل هذه الحرية يهرب منها الكثيرون لانها تجعل الشخص يواجه « حيرة الاختيار » L'embarras de choix بين عدد من الممكنات التي يفترض وجودها في الفعل . ولهذا فان القلق الوجودي - على عكس القلق العصابي - لا يعوق الفرد عن الفعل ، بل هو شرط لهذا الفعل .

تفسير فرويد والفرويديين للإبداع :

بدأ اهتمام فرويد بمحاولة معرفة منبع الإبداع عند الفنان واستقصاء دينامياته بواسطة منهجه في التحليل النفسي في مؤلفاته الأولى . فنجد في مواضع متفرقة من كتابه الشهير « تفسير الأحلام » فقرات متعددة يلقي بها الضوء على مشكلة الإبداع الفني . وقد استفاد تلميذه ارنست جونز من هذه الفقرات التي نجد فيها مفتاحا لمقاله عن « هاملت » . وقد ألقى فرويد محاضرة في سنة ١٩٠٨ عن « الشاعر وعلاقته بالحالم » يحاول فيها أن يتعرف على الأسلوب الخاص بالفنان الذي يميزه عن الحالم ، ويجعلنا نسر مما يقدمه لنا في عمله الفني المليء بأحلام اليقظة في مظاهر متنوعة ، في حين أننا ننزعج اذا اطلعنا على هذه الأحلام نفسها في أحلامنا أو في أحلام غيرنا من الناس . فما هو الفرق بين هذين النوعين من الأحلام ، وما هو الأسلوب الذي يستعين به الفنان على تقديم أحلامه لنا وحملنا على قبولها . يرى فرويد أن الإجابة على هذا تنحصر في نقطتين :

أولاهما أن الفنان يقلل من تضخم الانا عنده ، على عكس ما يفعل الحالم . فالفنان يجعل ذاته خارج العمل الفني ولا يقحمها عليه ، والا اتهم بالمباشرة والذاتية ، وهذا هو ما يجعلنا نتقبل مشاركته في أحلامه ، وننزعج من مواجهة أحلامنا .

أما النقطة الثانية فيبدو أنها تكمن في أن الفنان يقدم لنا ما يشبه « الرشوة » متمثلا في الصورة الفنية الجميلة للعمل الفني ،

أو الإطار الذي يقدم فيه أحلامه والذي ننال عن طريقه اللذة الأولى التي تغرينا بالاندفاع نحو لذة أعمق ، ننالها حين يتاح لنا أن نصبح حالمين مع الفنان أو مشاركين له في حلمه .

كذلك نجد أن فرويد يقرر في كتاب « الطوطم والتابو » أن الفن هو الميدان الاوحد في حضارتنا الحديثة الذي لا نزال نحفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر . ففي الفن وحده لا يفتأ الانسان يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية ينتج ما يشبه الاشباع لهذه الرغبات (٥) .

واذا كان كل ما سبق يؤكد لنا أن فرويد يحاول أن يدرس الفنان من حيث هو فنان فاننا ندهش جدا غاية الدهشة حين نجده في مقدمة الكتاب الوحيد الذي خصصه بالكامل لدراسة فنان عصر النهضة الأشهر « ليونارد دافنشي » يقول أن حديثه عن دافنشي في هذا المؤلف لا يتناوله الا من ناحية الباثوجرافيا (أي من الناحية المرضية) وهذه لا تكشف عن نواحي النبوغ لدى الرجل العظيم . وهذا يعني أنه يحاول أن يقول لنا أنه سيدرس دافنشي من حيث هو انسان ، ولا علاقة لما سيقوله لنا عنه بنواحي الابداع المتعددة عند هذا الفنان العظيم . وأغلب الظن أن مثل هذا النص الذي أورده فرويد لينفي محاولته دراسة الابداع عند الفنان يعني تقرير الفشل - كنوع من التحوط العلمي - أكثر مما يشير الى تعيين حدود استخدام المنهج .

ومما يؤكد هذا ما تركه لنا تلامذة فرويد وأتباعه من كتابات تحاول أن تمد حدود منهج التحليل النفسي من العلاج النفسي الى البحث العلمي في جميع المجالات بما فيها محاولة دراسة عملية الابداع ، وفهم الفنان من حيث هو فنان . ويمكن أن نذكر من هؤلاء كارل يونج وأرنست جونز وهانز ساكس ، وأوتورانك ، وبريل ، وشارل بودوان ، وادمون برجلر ... وكثيرين غيرهم .

فنجده مثلا أن أرنست جونز ينتهي من محاولته في دراسة الابداع الى أن الخصائص الرئيسية للآليات أو الميكانيزمات التي تساهم في الابداع الفني مشابهة الى حد كبير للآليات التي تقوم وراء النكتة والاحلام والاعراض العصابية التي تميز المرض النفسي . وهو يرى أن الفرق الجوهرى بين الاحلام والابداع يتمثل في أن الميكانيزم الرئيسى في الابداع هو التفكيك Decomposition ، وهو عكس الميكانيزم الرئيسى في الاحلام ، أي التكثيف Condensation . ففي العمل الفني يقوم الفنان بتفتيت الشخصية الرئيسية وتوزيعها على عدة شخصيات أو معالجة الموضوع الفني في شكل خط رئيسى وعدة خطوط جانبية موازية تتجمع كلها في نهاية واحدة ، بينما تتميز الاحلام بتجمع ملامح وسمات عدة شخصيات في شخص واحد .

وقد طبق جونز آراءه هذه في دراسة تحليلية لمأساة « هاملت » (٦) ، مهتديا في ذلك بما كتبه فرويد عنها في كتابه « تفسير الاحلام » كما سبق أن أوضحنا ، وانتهى الى أن هذه المسرحية ليست سوى تصوير مقنع بعناية باللغة لحب الصبي هاملت لأمه ، وما نتج عن هذا الحب من بغض لآبيه وغيره منه ، ودفاع ضد هذه الرغبات جعله يتخذ موقفه المتردد الشهير في الانتقام لآبيه من عمه الذي يمثل بديل الاب لأنه تزوج من الام . فقتل العم هنا يعني أن يواجه هاملت رجباته المحرمة تجاه أمه .

وفي هذا الصدد كذلك نجد هانز ساكس يكرس كتابا بأكمله لدراسة الفنان من حيث هو فنان ، وقد أسماه « اللاشعور الابداعي » (٧) ، ويقرر فيه أن منهج التحليل النفسى يمكننا من الوقوف على دقائق عملية الابداع في الشعر ، وفي الفن بوجه عام وهو ينتهي الى أن القصيدة ليست سوى حلم يقظة اجتماعي .

ويمكن أن نذكر أيضا أوتورانك في مؤلفه « الفنان » ، وبريل في مقاله « الشعر كمنفذ فني » ، وشارل بودوان في مقالته

« الرمز عند فراهان » و « التحليل النفسي لفليكتور هيجو » ،
وغير ذلك من المؤلفات والمقالات والبحوث التي استعانت بمنهج
التحليل النفسي .

كما نجد كذلك أن كارل يونج يقوم بمحاولة دراسة الفنان
ووضعه في طراز أو نمط من بين الطرز التي يتوزع بينها الناس ،
وهي الدراسة التي اشتهر بها يونج وتضمنت طرازيه المعروفين :
الانطواء والانبساط . وقد وضع يونج الفنان في دراسته هذه ضمن
النمط الذي سماه بالطراز الاستطقي ، لأن الإدراك عنده يتميز
بأنه ذو صبغة فكرية وجدانية في وقت واحد .

ألا اننا نلاحظ أن يونج يقدم لنا اعترافا شبيها باعتراف
فرويد ، حين يقر بالعجز عن سبرغور عملية الإبداع الفني . ومثل
هذا الاعتراف ، كسابقه ، ما هو إلا اقرار بالفشل ، أكثر من
كونه تحديدا للميادين التي يصح فيها استخدام المنهج .

وعلى هذا الأساس ، لا يصح أن نفعل دراسات مدرسة
التحليل النفسي باتجاهاتها المختلفة للإبداع والمبدعين متأثرين في
ذلك بمثل هذه الاعترافات التي تعد من قبيل التواضع العلمي في
كثير من الأحيان .

ونحن نبدأ بدراسة فرويد الشهيرة عن « ليوناردو
دافنشي » (٨) باعتبار أن فرويد مؤسس النظرية وصاحب المنهج ،
رغم أن بعض كتابات تلاميذه في هذا الموضوع قد ظهرت قبل ظهور
هذا البحث . إلا أنهم قد اتبعوا في هذا منهجه الذي كان واضحا
منذ البداية ، وقبل أن يشرع هو في معالجة موضوع دافنشي .
أما جوهر هذا المنهج الفرويدي فيتلخص في محاولة تعيين الأسباب
اللاشعورية للسلوك ، التي يكون معظمها في شكل رغبات ودفعات
غريزية لا يرضى عنها المجتمع بتقاليده ومحرماته ، ولا يسمح
باشباعها ، فتجري عليها عملية الكبت التي تؤدي إلى نفيها في
اللاشعور ، بحيث يخيل للشخص ولمن يحيطون به أنها قد فقدت

الى الابد بعد أن نُسِيت تماما . ولكن الواقع انها تظل تعمل بطريقة لا شعورية على توجيه سلوك الفرد في سنوات عمره التالية جميعها . اما بالنسبة لسلوك المبدعين فيقرر فرويد أن التسامي أو الاعلاء هو العملية التي تؤدي مباشرة الى الابداع . وهو يفسر ذلك بوجود رابطة أو علاقة بين الدافع الى البحث وبين الدافع الشبقي الذي يقابل عادة بالكبت تبعا لتقاليد المجتمع ، وبالتالي فان هذا الكبت ينسحب على دافع البحث أيضا لعلاقته السابقة بالدافع الشبقي ، والتي كان منشؤها أن دافع البحث يظهر أول الامر لدى الطفل في شكل حب استطلاع وحل الامور المتعلقة بالجنس . وتكون النتيجة في هذه الحالة حياة فكرية ضحلة تجعل الفرد يتسم بضيق الافق .

ولكن في بعض الحالات يعجز الكبت عن الاضرار بدافع البحث ، كما يعجز عن غمر جزء هام من الدافع الشبقي في اللاشعور ، وتكون نتيجة هذا أن يتجه الدافع الشبقي المرتبط بدافع البحث الى التسامي ، الذي هو عبارة عن عملية اعلاء للرغبات الجنسية المرفوضة وتحويلها الى غايات مقبولة اجتماعيا تأخذ عادة شكل ابداعات في شتى مجالات الحياة . وهكذا يرى فرويد أن التسامي هو المسئول عن كل الانجازات الحضارية التي قام بها الانسان .

ونتيجة لان فرويد يبحث عن علل السلوك واسبابه في الطفولة المبكرة للفرد ، فقد اتجه الى البحث عن وثائق معينة عن حياة دافنشي منذ طفولته وتمثلت هذه الوثائق فيما يلي :

١ - مذكرات دافنشي نفسه عن أمور تمس أحداث حياته ونمو شخصيته . وأهم موضوع ركز عليه فرويد هو ذلك الحلم الذي أورده دافنشي عن طفولته المبكرة ورأى فيه حداة تدخل ذيلها في فمه .

٢ - كتابات دافنشي عن أمور غير شخصية ، مثل رسالته في المقارنة بين فن التصوير وفن النحت ورثائه لحال النحاتين وما ينالهم من رشاش الجير ، ومن ذلك أيضا ما كتبه عن العلاقة بين الحب والمعرفة .

٣ - وثائق أخرى كتبها بعض معاصريه تؤرخ لبعض أحداث حياة دافنشي ، وتشير الى اتهامه بعقد علاقات جنسية مع بعض الشبان . بالإضافة الى حديث المؤرخين عن أنه كان يحيط نفسه بتلامذة يمتازون بالجمال أكثر مما يمتازون بالموهبة . ومن هؤلاء تلميذه فرنسيسكو ملتسي الذي ظل يلزمه حتى وفاته .

٤ - ملاحظات سلبية عن حياة دافنشي وعمله ، منها أنه لم يتزوج ولم يكونَ أية علاقة عاطفية ناضجة بالمرأة ، بل لم يدخل في حياته اسم امرأة قط اللهم الا اسم أمه . ومن هذه الملاحظات أيضا أن دافنشي قلما كان يكمل لوحاته .

٥ - بعض الصور التي رسمها الفنان وتعتبر مكتملة كالموناليزا ويوحنا المعمدان والقديسة آن .

من هذه الوثائق انطلق فرويد محاولا أن يقدم لنا دراسة اركيولوجية (*) تبرز عوامل السلوك الدفينة لدى الفنان ليوناردو دافنشي . ان اهتمام فرويد الاكبر بالحلم الذي أورده دافنشي عن طفولته هو الذي يوجه بحثه ويصبغه بالصبغة الاركيولوجية فهو في بحثه عن العوامل المحددة لسلوك دافنشي الرجل يرجع الى طفولته المبكرة التي يعتقد أنها كانت مليئة بعوامل ذات طابع شبقي هي التي حددت سلوك الفنان في الحاضر . فحاضر الفنان ليس سوى

* دراسة البقايا الجسمية والتشريحية والثقافية للإنسان القديم خاصة في عصر ما قبل التاريخ ، لمحاولة استنتاج التاريخ المسحيق لحياة الإنسان على الأرض مما أوجد بينها من آثار حياة الإنسان القديم . والمقصود هنا البحث في الماضي البعيد لطفولة الفنان .

نتيجة لهذا الماضي البعيد ، مثله مثل أي شخص فيما يرى فرويد من أن حاضر الناس هو نتيجة حتمية للماضي الطفولي .

وهكذا يبدو أن فرويد قد بدأ بحثه بداية باحث يحمل منهجا تجريبيا هو الذي يوجهه . فلهذه فكرة عامة هي التي وجهت ملاحظاته التجريبية . فهو يضع فرضا ثم يحاول أن يختبره بالأدلة والبراهين التي توجد في الوثائق السابقة فإذا صمد الفرض أمام الاختبار تحول الى نظرية . لكن الواقع أن هذا صحيح من الناحية الشكلية فقط . ففرويد لم يبدأ بفرض يحاول أن يتبين صحته من خطئه كما يخيل إلينا ، وإنما هو قد بدأ بنظرية راسخة لديه اقتناع كامل بها ، بحيث ينتهي به الأمر الى أن يصبح انتقاؤه وتحليله للوثائق من قبيل التبرير وليس من قبيل التجريب . فاهتمامه بالوثائق ينصرف الى ما تكشف عنه فقط من أمور شخصية وشبقية أو جنسية على وجه الخصوص . وفرويد يرى أن دافنشي قد واجه في طفولته المبكرة مشكلة من أهم المشكلات التي يواجهها كل الاطفال ، في رايه ، الا وهي نوع العلاقة بالام ، وهي مشكلة تبلور في شكل سؤال ملح عن مصدر الاطفال : من أين يأتون وكيف ؟ وقد واجه ليوناردو الطفل هذه المشكلة بطريقة أكثر مدعاة للحيرة عن كل الاطفال الذين يكونون في مثل موقفه هذا ، وذلك لان أمه لم تكن زوجة شرعية لآبيه وكانت تعيش بعيدا عن الرجل الذي أنجبت له هذا الطفل . ومن هنا زادت حيرة ليوناردو عن بقية الاطفال الذين يجدون أمامهم في العادة أبا وأما . وقد أسهم هذا الوضع الشاذ بشكل بارز في بناء الحلم الذي أورده ليوناردو الرجل بنفسه . كما نتج عن هذا الوضع أيضا موقف آخر أسهم بقدر عظيم في تحديد علاقة ليوناردو بموضوعات الحب في المستقبل . فقد أتيح لهذا الطفل أن ينفرد بأمه أكثر مما تتطلب الحياة السوية التي يقاسم الأب فيها طفله هذا الانفراد بالام . ومن هنا يفسر فرويد فشل ليوناردو في تكوين علاقات عاطفية ناضجة ، وظهور بعض الاتجاهات نحو الجنسية المثلية في علاقته بمريديه ، كما يفسر أيضا بعض الخصائص الرئيسية

لأعماله الفنية مثل ابتسامة الموناليزا وابتسامة العذراء والقديسة آن ، واتحاد الانوثة والذكورة في لوحة يوحنا المعمدان ، وانشغاله في محاولاته الفنية المبكرة بتصوير رؤوس نساء باسمات . فقد كان هذا الطفل العبقرى أسير ابتسامة أمه وأبوتتها (انظر هذه اللوحات في نهاية الكتاب) .

ويستمر فرويد في محاولة لقاء الضوء على طفولة الفنان لكي يصل الى تفسير جوانب شخصيته في سن الرشد ، فيفسر حلم الحدأة عند دافنشي تفسيراً يتفق ونظريته المسبقة التي اشرنا اليها . ويضطر في سبيل ذلك الى افتراض عدد من الافتراضات الجريئة التي يحاول أن يقحمها على الحلم . فهو يرى أنه لا بد لدافنشي من أن يكون قد اطلع على بعض المعلومات عن الحضارة المصرية القديمة وعرف منها بالتالي أن المصريين كانوا يتخذون طائراً شبيهاً بالحدأة رمزاً للامومة ويسمونه Mut وهذه قريبة من لفظ Mutter الذي يعنى الأم بالالمانية . كما لا بد له من أن يكون قد اطلع كذلك على تلك النظرية التي تتحدث عن وسيلة هذه الطيور الى التلقيح والاختصاص اذ أنها تلقح بدون حاجة الى ذكور من نوعها . ثم يضيف الى ذلك الراى الدينى عن ميلاد المسيح ، ويجمع هذه الاجزاء كلها الى ذكرى طفولة دافنشي التي لا بد أن تكون قد تركت في ذهنه أعماق الاثر ، عندما كان يفتقد أباه ولا يجد أمامه إلا أمه . ويخرج من هذا كله بفكرة يعتقد أنها دقيقة عن نفسية هذا الفنان من خلال حلم الحدأة التي تضع ذيلها في فمه .

بعض الاتجاهات التحليلية الأخرى :

أثرت نظرة فرويد الى الابداع ومحاولته لتفسيره عن طريق مفهوم الاعلاء أو التسامي على كثير من تلامذته الذين حاولوا بدورهم دراسة هذه الظاهرة وتفسيرها مستخدمين نفس منهج التحليل النفسى ، وان كانوا قد اختلفوا في الجوانب التي ركزوا

عليها أحيانا وفي الميكانيزمات أو الآليات التي يعتقدون أنها تفسر الإبداع أحيانا أخرى . وقد انتهى المطاف ببعضهم الى أن يتفقوا مع أستاذهم في جوهر نظرتهم ، كما انتهى البعض الآخر الى معارضته - جزئيا أو كليا - في هذه النظرة . ومن هؤلاء الذين اتفقوا معه أرنست جونز ، كما اتضح لنا من تفسيره لمسرحية هاملت . كذلك نجد اللاشارب Ella F. Sharpe تنظر الى النشاط الخيالي الإبداعي ، عند كل من العالم والفنان ، على أساس أنه محاولة للسيطرة على النزعات العدوانية والجنسية عن طريق اعلاء تلك النزعات .

أما فيربيرن W.R.D. Fairbairn فيذكر لنا أن الكشف الحديث للتحليل النفسي تؤكد الدور الهام الذي تقوم به دوافع الهدم في الأعمال الفنية الإبداعية التي هي عبارة عن خيالات بديلة تكون وظيفتها هي التخفيف من وطأة القلق والشعور بالذنب . ويؤيده في هذا الصدد محلل آخر هو : لي H.B. Lee الذي أدت به ملاحظاته لمرضاه الى أن يرى أن إبداع الأعمال الفنية أو تذوقها إنما ينشأ لتصريف الحاجة النفسية الناشئة عن انفعالات الهدم التي لم تكبت . ونحن نلاحظ أنه لم يكتف بأن يطلق حكمه هذا على المبدعين فقط بل عممه على المتذوقين للإبداع أيضا .

ونجد في الفريق الآخر الذي يختلف مع فرويد في نظرتهم من يجرون بعض التعديلات التي قد لا تتجاوز تغيير بعض الاسماء والمسميات مثل آدمون برجلر الذي يعتقد أنه يعارض فرويد في قوله أن الإبداع يصدر عن رغبات طفلية غريزية ، في الوقت الذي يرى هو أنه إنما ينتج عن الجهود التي تبذل لمقاومة هذه الرغبات غير المقبولة . وهكذا نجد أنه ما زال يدور في فلك فرويد وإن خيل إليه أن يعارضه . فهو قد ركز على العمليات الدفاعية ضد الرغبات الغريزية المكبوتة ، وفرويد يعتبر التسامي أو اعلاء أحد هذه الآليات . ولكننا نجد معارضا آخر أكثر جدية متمثلا في شخص المحلل المعاصر لورنس كيوبي L.S. Kubie الذي يذهب في معارضة

فرويد الى حد بعيد من خلال الاطار النظري للتحليل النفسي ذاته ، فلا يتفق معه في وجود صلة وثيقة بين صراعات اللاشعور وبين الابداع بل يرى على العكس أن الصراعات اللاشعورية تضر بالابداع في كل المجالات ، وتعوقه وتشوّهه . وقد ألف كيوبي كتابا عن نظريته هذه سماه « التشويه العصابي لعملية الابداع » ويذهب فيه الى أن نسق أو نظام ما قبل الشعور Preconscious system هو الاداة الرئيسية للنشاط الابداعي ، وليس النسق اللاشعوري كما يقول فرويد وتلامذته ، وأن الابداع الحقيقي لا يوجد الا اذا امكن للعمليات قبل الشعورية أن تتضح بحرية ، وهذه العمليات قبل الشعورية تظهر تحت تأثير كل من العمليات الشعورية واللاشعورية التي تتصف كل منها بالجمود والتقيّد وذلك بحكم توسطها بينهما ، فالعمليات الشعورية الرمزية مقيدة بالواقع مما يحد من عملها الخيالي الحر ، رغم أنها قد تساعد المبدع في عمليات تصميم المدركات وتجريدها بربط المعاني بعضها ببعض الآخر . أما العمليات اللاشعورية فعلاقة الرمز فيها بما يرمز اليه ضئيلة ، أو هي بالاحرى مفقودة ، وربما كان هذا بفعل الكبت الذي لا يمكن التغلب عليه بأي فعل ارادي . ويميل اللاشعور في حالة سيطرته الى أن يؤدي الى انواع من الاداء النمطي المتصلب نظرا لما فيه من صراعات غير محلولة (٩) .

وهكذا يرى كيوبي أن عملية الابداع هي القدرة على ايجاد علاقات جديدة وغير متوقعة ، ولذا فإن العمل الحر للعمليات الرمزية في المستوى قبل الشعور له أهمية كبيرة فيها . وهو فهم يقترب من فهم أصحاب الدراسات السيكمترية في الابداع مثل جيلفورد وغيره .

أما قول فرويد وتلامذته بأن اعلاء العمليات اللاشعورية أمر ضروري لتفسير ظاهرة الابداع في كل المجالات ، فهذا ما يراه كيوبي قولا مضللا قائما على مزاعم غير دقيقة مبنية على اهمال وعدم فهم الدور الذي يقوم به نظام ما قبل الشعور في عملية الابداع .

تفسير الابداع بتعويض النقص عند أدلر :

واذا كان فرويد وتلامذته يعتقدون بأن الصراعات الجنسية الطفلية والرغبات العدوانية التي تؤدي الى السلوك العصابي لدى من لا يستطيعون حلها حلا سويا هي نفسها التي يحلها المبدع عن طريق التسامي أو الاعلاء فينشأ عن ذلك أشكال النشاط الابداعي المختلفة ، فان الفرد أدلر — باعتباره أحد المنشقين على فرويد — يرفض هذه النظرة بشقيها بالنسبة للأفراد العاديين وبالنسبة للمبدعين على السواء . ويفسر الموقف في الحالتين بعقدته المعروفة « بالشعور بالنقص » أو بتعبير أصح « الشعور بالدونية » inferiority feeling . فهو يرى أن النبوغ إنما ينتج عن شعور بالنقص — وخاصة النقص العضوي — مما يدفع العبقرى الى أن يواجه بشجاعة هذا الشعور بالنقص عن طريق عملية التعويض Compensation الذي يدفع بصاحبه الى التفوق في ناحية أخرى . وهذا ما يميز العبقرى عن العصابي الذي يتخذ من هذا النقص حجة لعدم بذل الجهد ويضخم — لنفسه وللآخرين — ما كان يمكن أن يقوم به لو لم يلحق به ما أصابه .

هذا عن أدلر ، أما عن المنشق الأول الذي اختلف مع فرويد منذ البداية ونعني به كارل يونج ، فسنخصص له قسما مستقلا لما قدمه من نظرية مفصلة في الابداع من خلال مفهومه الخصب عن اللاشعور الجمعي .

تفسير الابداع بالاسقاط عند يونج :

لقد كان يونج من أبرز تلامذة فرويد وأكثرهم نبوغا ، ولكنه اختلف معه وانشق عليه لكي يؤسس سيكولوجيا خاصة به أسماها « علم النفس التحليلي » معارضا بها مدرسة « التحليل النفسي » الأصلية التي ابتدعها فرويد وسار على نهجها معظم تلامذته من بعده مع تعديل بعض جوانبها أو التركيز على بعض الجوانب دون بعضها الآخر .

وكان المصدر الاساسي للخلاف بين فرويد ويونج هو عدم اعتقاد الاخير بأن الطفولة هي المسئولة بشكل رئيسي عن تحديد سلوك الفرد الراشد ، المريض ، أو السوي ، كما يؤكد فرويد . واذا كان يونج يتفق مع فرويد في القول بأهمية اللاشعور وبأنه هو مصدر الابداع والعصاب على السواء بما فيه من رغبات ودفعات مكبوتة ، فإنه يختلف معه في تحديده لللاشعور ، فعلى حين يرى فرويد أن معظم اللاشعور مكتسب وشخصي ، نرى يونج يميز بين نوعين من اللاشعور أحدهما شخصي - وهو ما تكلم عنه فرويد - والاخر جمعي ينتقل بالوراثة الى الشخص حاملا آثار خبرات الاسلاف وتراثهم ، وهذا اللاشعور الجمعي عند يونج هو مصدر الاعمال الفنية العظيمة . وقد وجد يونج مظاهر اللاشعور الجمعي واضحة في الاحلام وعند الذهانيين المصابين بالامراض العقلية ، كما وجد مثل هذه المظاهر في بعض الاعمال الفنية ، فاستنتج أن اللاشعور الجمعي هو الاساس الجوهري وراء ابداع هذه الاعمال . وهو هنا يقع فيما يسميه اصحاب المنطق بأغلوطة المماثلة Fallacy of analogy مثلما فعل الفرويديون حينما وجدوا أن هناك ظواهر كثيرة في الاحلام ولدى العصابين تدل على ضغط عقدة أوديب ، ووجدوا مظاهر هذه العقدة أيضا في بعض الاعمال الفنية فاستنتجوا من ذلك أن العقدة الاوديبية هي أساس سلوك الفنان والعصابي معا .

ولكن الاتفاق بين يونج والفرويديين في الوقوع في اغلوطة المماثلة لا يعني اتفاقهم في تعليل الابداع أو المرض النفسي . فثمة خلاف جوهري كان هو السبب - كما أشرنا - في خروج يونج على فرويد ومدرسته ، فعلى حين يذهب فرويد وأنصاره الى تعليل السلوك الحاضر باحداث الطفولة الماضية التي خلفت في نفوس أصحابها عقدة أوديب التي تكبت في اللاشعور ، وتقوم بعملها بعد انتهاء مرحلة الكمون ، يعلل يونج الماضي « بالحاضر » ، فيرى في تعليل مشكلة الابداع مثلا ، أن العامل الحاسم في ذلك هو انسحاب

الليبدو * Libido من رموزه الاجتماعية التي كان متعلقا بها في الخارج ، نتيجة لان هذه الرموز لم تعد تصلح لاداء مهمتها وذلك لما أحدثه تطور المجتمع من تغير في الثقافة الانسانية . وينجم عن هذا الانسحاب أن يتجه الليبدو الى داخل الشخصية . ويحدث له احيانا أن يشير أعمق مناطقها فتبرز هنا كوامن اللاشعور الجمعي التي يشهدها الاشخاص العاديون في أحلام النوم بينما يشهدها العباقرة في اليقظة . ويتعلق الليبدو بهذا البعض الذي برز ، ويزيده بروزا بأن يمليه على الفنان ليخرجه في أعماله الفنية رمزا يبدو أمامنا في وضوح الشعور فلا نلبث أن نتعلق به بدلا من الرمز المنهار .

والواقع أن فرويد يضع ملاحظات تدل على انه كان على بينة من وجود اللاشعور الجمعي خلف اللاشعور الشخصي الذي ضخمه وبالغ في أهميته على حساب اللاشعور الجمعي ، ولكن يرجع الفضل ليونج في الكشف عن أهمية هذا الأخير وضخامته . وإذا جاز لنا أن نتصور اللاشعور بنوعيه على شكل جبل من الجليد العائم ، فإن اللاشعور الشخصي لا يمثل منه الا الجزء الاصغر الذي يظهر على سطح الماء ، أما معظم هذا الجبل الهائل الذي يختفي تحت الماء فهو اللاشعور الجمعي الذي يمثل جماع تجارب الانسانية المنحدرة اليها من أسلافنا البدائيين عابرة نفوس الاجداد والآباء عبر عملية التطور السحيقة في القدم . ويرى يونج أنه اذا كانت دراسة التطور البيولوجي تطلعنا على وجود بقايا جسدية نقلتها الوراثة اليها من الأسلاف فلا بأس هناك من أن توجد وراثة نفسية أيضا أورثتنا هذا اللاشعور الجمعي الذي يتحد لدى افراد

* الليبدو رمز بدا باستعماله فرويد مشيرا به الى الطاقة الشهوية الجنسية الفريزية التي تتطور مع الفرد منذ ميلاده حتى نضجه وتأخذ اشكالا مختلفة كما تتخذ موضوعات معينة في كل مرحلة من مراحل النمو النفسي - الجنسي .

الجنس البشري جميعا بغض النظر عن الحدود والجنسيات ،
ومن هنا يفسر لنا يونج لماذا تكون الروائع في الاعمال الفنية الخالدة
بلا وطن ، ولماذا تلقى صدى وتجاوبا لدى الانسان في كل مكان .
ذلك كله لانها انما تنبع من اللاشعور الجمعي الذي تشترك فيه
الانسانية جمعاء ، ذلك الذي ينبسط عنده تاريخها وتلتقي
اجيالها ، فاذا غاص الفنان المبدع الى هذه الاعماق فقد بلغ قلب
الانسانية ، واغترف منه . واذا عرض على الناس قبسا من هذا
المنبع العظيم عرفوا انه منهم ولهم .

ولكن يونج يرى أن الاعمال الفنية لا تنبع كلها من هذا المعين،
ويميز في هذا الصدد بين نوعين منها ، هما :

أ - الاعمال السيكلوجية : ولا يزيد عمل المبدع فيها على
توضيح المضمون الشعوري . ويندرج تحت هذا النوع كل ما
يتناول شئون الحب والبيئة والاسرة والجريمة والمجتمع ،
ويشمل الشعر التعليمي ومعظم الشعر الفنائي والدراما
والتراجيديا والكوميديا .

ب - الاعمال الكشفية : وهي تستمد وجودها من اللاشعور
الجمعي ، حيث تكمن بقايا الخبرة والتجربة الاولى
للاسلاف ويوضع في هذا الصنف الجزء الثاني من فاوست
لجيتته و « راعي هرمس » لدانتي ، و « هي او عائشة »
لريدار هاجارد .

ولا يهتم يونج الا بهذا النوع الاخير ، الذي لا ينتجه الا
المبدع الحق ، بينما يهمل الادب السيكلوجي ويرفض النظر في
تعليله بحجة انه تافه لا يستمد اصوله من اللاشعور الجمعي بل من
عالم الواقع الخارجي ..

اما مضمون هذا اللاشعور الجمعي الذي يستقى منه الفنان
المبدع رموزه فهو عبارة عن رواسب باقية في النفس الانسانية
ترجع الى آلاف السنين ، ويطلق عليها يونج اسم « النماذج

البدائية « Archetypes وتنعكس في الاساطير والحكايات بعد أن تكون قد خضعت لبعض التغير نتيجة لانها ارتفعت الى مستوى الشعور ، واصبحت تراثا شعبيا يحكى ويعيش في نفوسنا . اما في الاحلام فانها تظهر عارية دون تغير الى حد كبير . ولو حاولنا أن نتحرى السبب في وجود هذه النماذج في نفوسنا ، لوجدنا أن ذلك يرجع الى أن أسلافنا عندما كانوا يشهدون حدثا أو ظاهرة في العالم الخارجي المحيط بهم كشروق الشمس ثم غروبها مثلا - لم يكونوا يشهدونه فحسب ، باعتبارهم حدثا موضوعيا مستقلا عن الذات المشاهدة ، بل كانوا يوحّدون بين الذات والموضوع في عملية نفسية ذات طابع انفعالي تنتهي ببروز شيء هائل عجيب لا تلبث الذات أن تسقطه في الخارج في صورة الاله أو القدرة الخارقة أو ما اليهما . وهكذا ظهرت الاساطير كتعبيرات رمزية تصور ما يحدث في أعماق النفس البشرية نتيجة لآحداث الطبيعة الخارجية ولتوحيدها معها . وقد تركت هذه الأحداث النفسية أثارا عميقة في نفوس أصحابها ، وانتقلت إلينا هذه الآثار مجتمعة فيما يسميه يونج بالاشعور الجمعي .

واما كيف يطلع الفنان الاصيل على مضمون اللاشعور الجمعي ، فإن يونج يرى أن ذلك إنما يتم « بالحدس » الذي يتميز به الفنان بشكل فطري ، وهو الذي يجعله يدرك مضمون اللاشعور في اللحظة ، بينما لا يستطيع سائر الناس الاطلاع عليه الا في بعض أحلام النوم . والفنان المبدع لا يفوص في اللاشعور الجمعي باحثا في طبقاته العميقة عن ابداعاته ، وإنما هو يشهد مضمون اللاشعور الجمعي ، أو أن هذا المضمون يتكشف له من تلقاء نفسه ، لأن يونج لا يرى أن السلوك الابداعي موجه بقدر ما هو تلقائي . وحين يتكشف للفنان مضمون هذا اللاشعور الذي يشمل آثار أحداث الطبيعة في النفس البشرية ، لا يلبث أن يسقطها في صورة رموز . والفنان المبدع الاصيل وحده هو الذي يستطيع خلق الرمز الجديد الذي يوصف بأنه حي ومحمل بالمعنى ، ولا

يرتضي الرموز التقليدية القائمة بالفعل . وإذا كان خلق هذا الرمز يتطلب أسماً مرتبة ذهنية ، فإنه يصدر كذلك عن أكثر حركات النفس بدائية ، حتى يتحقق له أن يمس في الانسانية وترا مشتركا .

وهكذا نجد أن الرمز يعتمد في ظهوره على « الحدس » من ناحية ، وعلى « الاسقاط » من ناحية أخرى . فبالحدس يصل المبدع الى الوتر المشترك بين كل بني البشر ، وبالاسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعاً اياه في شيء خارجي هو هذا الرمز . فالرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً ولا يمكن أن توضح أكثر من ذلك بأية وسيلة أخرى . ويعيش الرمز ويبقى حياً حين يكون محملاً بالمعنى غنياً به ، كما أنه يمكن أن يموت اذا وجدت صيغة أفضل منه للتعبير عن مضمونه . وبهذا المعنى يمكن أن نقول ان الصليب مثلاً كان رمزا حياً بالنسبة للقديسين ، لكنه يموت بالنسبة لكثير من المسيحيين المحدثين . كما يمكن أن نرى كل شيء رمزا ، على أساس اتجاهنا الشعوري نحوه . ويصف يونج هذا الاتجاه لدى بعض الناس بأنه « اتجاه رمزي » . وهو يرى أن سلوك الأشياء في العالم المحيط بنا يبرر هذا الاتجاه تبريراً جزئياً . ونحن نحاول التخلص منه عن طريق العلم شيئاً فشيئاً ، وذلك بأن نجعل المعنى تابعاً للواقع . ويتضح مما سبق أن الرمز لا يمكن أن يكون من أصل لا شعوري خالص ، لان هذا الأصل اللاشعوري الذي ينبع منه الرمز ، وهو النماذج البدائية ، يبرز في الشعور ، كما سبق أن اشرنا ، فالرمز يتضمن في نفسه اذن عناصر شعورية وأخرى لا شعورية .

وإذا كان الرمز يعتمد على الحدس من ناحية والاسقاط من ناحية أخرى فان الاسقاط الذي يقصده يونج يختلف عن مفهوم الاسقاط عند فرويد وأنصاره . ويقدم لنا يونج مفهومه عن الاسقاط فيقول بأنه يعتمد على التوحد القديم بين الذات والموضوع عند البدائيين الذين لم يعرفوا التفرقة بين الانا والعالم،

ومن ثم فان ادراكهم للعالم لم يكن كادراكنا نحن له . فقد ادركوا العالم باعتباره كائنا مهولا تشيع فيه الحياة التي يكونون هم انفسهم مظهرها من مظاهرها . وهذا ما يفسر انتشار النزعة الاحيائية Animinism عند كثير من الشعوب البدائية . وهذه النزعة هي التي كانت تجعل عملية الاسقاط تجري لديهم بطريقة تلقائية او سلبية كما يعبر يونج نفسه . فهم يسقطون حيويتهم واحاسيسهم على مشاهد الطبيعة . ويقابل يونج بين هذا الاسقاط السلبي ونوع اخر هو الاسقاط الايجابي Active projection الذي يختلف عن سابقه في انه موجه : ولا غنى عنه في فهم عملية الامتصاص او الاستدماج Introjection التي يسكب الشخص فيها احاسيسه في شيء ما ، او يوضعها فيجعلها موضوعا ، وبذلك يتسنى له أن يفصل بينها وبين الذات ، وبقدر ما تنطبق شروط الرمز الجديد الحي على هذا الشيء الذي تسقط عليه الاحاسيس يكون صاحبه عبقريا ومبدعا ذا اصالة حقيقية (١٠) .

واذا كان الاسقاط عند يونج يعتمد على الحدس ، فان هذا يجعل صورة الفنان المبدع عنده شبيهة بصورته عند برجسون والفرويديين والقائلين بالالهام . فالفنان هنا شخص يشرق عليه كل شيء في ومضة ، وومضة الابداع هذه هي كل ما يركز عليه يونج في عملية الابداع ، وهذا ما سبق أن انتقدناه في الفصل الاول .

دراسات لاثبات الاتجاهات التحليلية :

قام عدد من الباحثين باجراء بعض الدراسات التي تأثرت بشكل أو بآخر بمفاهيم مدرسة التحليل النفسي والاتجاهات التي تفرعت منها ، وكثيرا ما كان الغرض من هذه الدراسات هو اثبات بعض هذه المفاهيم ذات الطابع النظري بأسانيد أو براهين ذات طابع تجريبي لمحاولة تعزيزها .

وسنعرض لبعض هذه الدراسات بإيجاز شديد (١١) .

أول ما يمكن أن تذكره في هذا الصدد الدراسة التي قام بها مونستربرج وميوسن Munsterberg and Mussen في سنة ١٩٥٣ ، وقاما فيها باشتقاق بعض الفروض من النظريات التحليلية عن الابداع والشخصية المبدعة .

وقد حصل الباحثان بعد ذلك على بعض البيانات عن حياة بعض الفنانين ، ووجدوا منها ما يعزز الفروض الآتية عند عينة من الفنانين في مقابل عينة أخرى من غير الفنانين :

١ - عدد الفنانين الذين عندهم شعور طاغ بالذنب أكبر من عدد غير الفنانين .

٢ - عدد الفنانين الذين لا يستطيعون أو لا يرغبون في اطاعة والديهم أكبر من عدد غير الفنانين .

٣ - عدد الفنانين الانطوائيين والذين يتميزون بحياة داخلية خصبة أكثر من عدد غير الفنانين .

أما الفروض الثلاثة التالية فلم يجدوا ما يعززها :

١ - أن غير الفنانين يظهرون نزعات عدوانية صريحة أكثر من الفنانين (على أساس أن هؤلاء يعبرون عن نزعاتهم العدوانية في فنهم) .

٢ - أن تقدير الانتاج الفني للفنان يمدد بشعور بالزهر ذي طابع نرجسي أساسا .

٣ - أن الفنان يفسر التقدير على أنه نتيجة لمشاركة الآخرين له في الشعور بالاثم .

وهناك أيضا دراسات أخرى تحاول الربط بين موقف الفنان المبدع أثناء عملية الابداع وموقف المريض النفسي أثناء جلسات التحليل النفسي . ومن ذلك الدراسة التي قام بها بيرز Beres

الذي يرى أن هناك تشابها بين الجو الموجود في كل من الموقف التحليلي والخبرة الجمالية ، ويتميز هذا الجو بنكوص الذات والتسامح أو التقبل . وفي كليهما تصبح العمليات الأولية (اللاشعورية) أكثر وضوحا ، وتتقبل المتناقضات ويعبر عن الحاجات الأساسية المتنوعة ، وتثار الأحداث الرئيسية في حياة الفرد . ويرى هذا الباحث - شأنه في ذلك شأن معظم المحللين النفسيين - أن هذا التشابه في المحتوى يمتد ليشمل ما ينتج من المحلل أو المريض أثناء التحليل ، وموضوعات الفنان ، وأساطير وخرافات كل الشعوب . وأساس هذا التشابه في رأيه بين العمل الفني والموقف التحليلي - على الأقل - هو إعادة خلق وظهور ما هو ممنوع وما هو مكبوت ، كما أن عملية التواصل في الفن وفي جلسات التحليل النفسي هي أحد المكونات الرئيسية التي تجعل الاثنين يتشابهان .

وهناك نوع آخر من الدراسات التحليلية التي تستخدم الاختبارات الإسقاطية التي تعتمد على منبهات غامضة يسقط عليها الفرد مشاعره ، ورغباته ، مثل اختبار بقع الحبر المعروف باسم صاحبه « رورشاخ » .

ومن هذا النوع الدراسة التي قام بها ميدن Myden (١٢) ودرس فيها مجموعة تمثل أعلى مستويات النجاح في مجالات الفنون المسرحية والتشكيلية والأدب وتتكون من ١٦ رجلا و ٤ سيدات ، وقارنها بمجموعة أخرى تتكون من نفس العدد من الرجال والنساء ، ومن نفس المستوى العقلي والمستوى الاجتماعي - الاقتصادي من الناجحين في مجالات الأعمال والقانون والتربية والطب . واستخدم اختبار «رورشاخ» كأداة للبحث .

وقد تبين من تحليل الشكل والمضمون في الاختبار أن المجموعة الأولى التي تتميز بالابداع تستخدم العمليات الأولية Primary processes (اللاشعورية) أكثر من المجموعة الثانية (غير المبدعة) بشكل دال . ويرى هذا الباحث أن العمليات الأولية

تبدو لدى الفرد المبدع متكاملة مع العمليات الثانوية (الشعورية) ، ولا يبدو أنها تثير القلق أو تزيد منه ولكنه لم يثبت وجود فروق كمية في القلق بين المجموعتين . كما انه يرى أن المبدعين يميلون لاستخدام النكوص Regression * في تفكيرهم أكثر من استخدامهم لرقابة الانسا الصارمة . وهم يستخدمون أيضا قدرا أقل بشكل جوهري - من الكبت اذا ما قورنوا بالمجموعة غير المبدعة . ويرى « ميدن » أن أحد الفروق الجوهرية التي تميز المجموعة المبدعة هو احساسهم الاقوى بتأثير العامل النفسي في حياتهم . وهو يصفهم بأنهم « موجهون من داخلهم » - Inner Directed ولا يتبعون بسهولة استجابات الآخرين وآرائهم . كما أنهم يعانون من التناقض الوجداني Ambivalence نتيجة لنقص الكبت الذي يجري على المشاعر والرغبات اللاشعورية المتمثلة في « الهي » ID . **

ومن هذه الدراسات التي استخدمت الوسائل الاسقاطية ايضا ، الدراسة التي قام بها باين وهولت (١٣) Pine and Holt على ١٣ طالبا ، و ١٤ طالبة من طلبة الجامعة العاديين الذين لم يتخرجوا بعد والذين لم يظهروا تفوقا خاصا في العلوم أو الفنون واستخدم فيها اختبار رورشاخ (١٤) الى جانب الملاحظة الاكلينيكية الواسعة وتبين لهذين الباحثين انه بين الرجال لا توجد علاقة بين كمية التعبير عن العمليات الاولى اللاشعورية ، كما تمثل في

* النكوص هو الارتداد الى أساليب طفافية سابقة من انشباط العقلي والسلوك الانفعالي كانت ملائمة أثناء الطفولة ، ويكون الفرد قد تجاوزها الى أساليب ناضجة . وعندما يعود اليها في سن اترشد يعتبر هذا نكوصا . وينشأ النكوص كحيلة دفاعية يقوم بها الانا حينما يواجه فشلا أو احباطا في الواقع الذي يعيش فيه .

** الهي أو الهو ID تنظيم في الشخصية يحتوي على الدفعات الغريزية والخبرات التي تكون لاشعورية ، في مقابل الانا الذي يتعامل مع الواقع ، والانا الاعلى (الضمير) الذي يراقب سلوك الانا ويضبط دفعات الهي . وهذه التنظيمات الثلاثة تمثل نظرية فرويد عن تكون الشخصية .

الخيالات وبين فعالية الضبط لمثل هذا التعبير والتحكم فيه ، وان المستويات الكيفية في التخيل لا ترتبط بالتعبير الكمي عن هذه العمليات الاولى ، ولكنها ترتبط ارتباطا ايجابيا بفعالية الضبط او الرقابة . أما عن النتائج بالنسبة للطالبات فقد كانت غامضة .

واخر دراسة نذكرها في هذا المجال ، الدراسة التي قام بها هامر E. F. Hammer في سنة ١٩٥٩ وهي عبارة عن بحث استطلاعي عن شخصية طلبة الفنون الموهوبين في فن التصوير . وكانت عينته تتكون من ١٨ طالبا . وقد اعتمد على تقديرات الاساتذة لابداع هؤلاء الطلبة ، واتضح من هذه التقديرات ان هناك ٥ افراد قدروا على انهم مبدعون ، و ٨ قدروا على انهم متوسطون في ابداعهم ، و ٥ قدروا على انهم عاديون .

واستخدم هذا الباحث بالاضافة الى اختبار رورشاخ السابق ، اختبارا اخر من الاختبارات الاسقاطية كذلك يسمى باختبار تفهم الموضوع "T.A.T" ، وذلك للكشف عن الصفات الشخصية التي تميز المبدعين عن غيرهم . وقد وجد ان المبدعين يتميزون عن الاخرين ممن هم اقل ابداعا (اي عن المتوسطين في الابداع) بعمق واتساع مدى المشاعر والانفعالات ، والاستعداد للاستجابة الداخلية ، والميل للملاحظة بدلا من المشاركة في النشاط ، والثقة ، والسعي وراء القوة ، والنزعة الاستقلالية ، والقدرة على تجنب الصراعات ، والحاجة للاستعراض ، وتحمل المعاناة والضغط ، والاحساس بالتوازن الداخلي الذي يهدف لاحداث توازن خارجي .

وفي دراسة تالية لنفس الباحث اجريت في سنة ١٩٦١ على طلبة الفنون كذلك باستخدام نفس تقديرات الابداع السابقة ونفس الادوات بالاضافة الى مقياس تقدير لمشاعر الاتزان الانفعالي ، اتضح ان الاختبارات الاسقاطية ومقياس التقدير للاتزان الانفعالي تفرق وتميز بين العاديين والمبدعين من الطلبة حيث تبين ان المبدعين يكونون اكثر في اتزانهم الانفعالي .

تفسير الابداع بدافع تحقيق الذات :

يرى عدد من أصحاب النظريات الوظيفية في الشخصية تفسير الابداع بأنه نتيجة دافع أساسي لدى المبدعين هو الدافع لتحقيق الذات . فالمبدعون يتميزون بحاجتهم للارتباط بالعالم المحيط بهم ، والانتاج الابداعي هو وسيلتهم الى ذلك لانه هو الرابطة التي تربط بين المبدع وبين العالم الذي يعيش فيه لان ما أنتجه هو جزء منه وهو أيضا جزء من العالم المحيط به . وهكذا نجد أن المبدعين يمارسون انفسهم او يحققون ذاتهم في الفعل الابداعي .

ويعتبر جولدشتاين K. Goldstein اول من أطلق اسم « تحقيق الذات » على هذا الدافع . وهو يرى انه الدافع الوحيد الذي يوجه نشاط الحياة السوية لدى الانسان بوجه عام ، كما يوجه تقدم الحياة الانسانية كلها . فالانجازات الثقافية المختلفة التي يحققها الانسان لا تصدر عن القلق وليست مظاهر للرغبة في تجنب القلق أو خفضه كما ترى الاتجاهات التحليلية التي تبحث عن العمليات اللاشعورية المخفية وراء الابداع والتي يكون هدفها هو خفض التوتر الناشئ عن الحاح هذه الرغبات الجنسية المكبوتة . بل أن هذه الانجازات الثقافية - في رأي جولدشتاين - ما هي الا تعبير عن قدرة الانسان على الابداع وميله الى تحقيق ذاته من خلال فعل الابداع نفسه . على أن ميل الانسان الى تحقيق ذاته قد يجعله يدخل في صراع مع بيئته ، وهذا الصراع عادة ما يصحبه صدام وشعور بالقلق لان الشخص المبدع الذي يغامر بالدخول في مواقف كثيرة ، يعرض نفسه لصدمات ويجد نفسه في مواقف قلق أكثر مما يحدث للشخص العادي ، الا أن تحمل هذا القلق الناتج عن الصدام مع البيئة - وهو يختلف في جوهره عن القلق العصابي عند فرويد - يعد علامة من علامات الشجاعة التي تميز المبدعين ، وهو قلق ضروري ولازم لمن يريد تحقيق ذاته .

ومن الذين ينادون أيضا باعتبار « تحقيق الذات » مصدرا للإبداع ماسلو A.H. Maslow ولما سلو نظرية في الشخصية مبنية على نظريته في الحاجات Needs التي حلت في علم النفس المعاصر محل نظريات الفرائز . ويتصور ماسلو الحاجات التي تحرك سلوك الانسان على شكل هرم تكون قاعدته هي الحاجات العضوية والبيولوجية مثل المأكل والمشرب والملبس . . الخ يليها مجموعة من الحاجات الاجتماعية التي تجعله ينشد العيش ضمن مجتمع ثم مجموعة أخرى من الحاجات النفسية مثل الحاجة للشعور بالامن والشعور بالحب المتبادل ، ثم تأتي في النهاية وعلى قمة هذا الهرم الحاجة الى تحقيق الذات . ومن القواعد الهامة في هذه النظرية ان الانسان لا يستطيع اشباع مستوى قبل أن يشبع المستوى الأدنى له من الحاجات التي تسبقه فلا يمكن للانسان مثلا أن يفكر في تحقيق ذاته وهو مشغول بأشباع الحاجة للطعام . وهو يحاول تعميم هذا المفهوم على مظاهر الإبداع لدى الناس جميعا وبفض النظر عن قصره على النابغين منهم . فهو يطبق تحقيق الذات على ما يظهر من إبداع في الحياة اليومية للناس العاديين أثناء ممارستهم لأعمالهم العادية . وهو ما يطلق عليه ماسلو « الإبداع المحقق للذات » .

ولا ينحصر هذا النوع من الإبداع في إنتاج أو نشاط معين ، بل يتجلى لدى أشخاص عاديين مثل الزوجة أو ربة البيت التي تضفي على ما تقوم به في منزلها نوعا من الطرافة والتجديد ، أو طبيب الأمراض العقلية الذي لم يكتب طوال حياته مقالا نظريا أو بحثا علميا بل يسعده فقط أن يقوم في عمله اليومي بمساعدة مرضاه على أن يخلقوا أنفسهم خلقا جديدا ويبدل في سبيل ذلك كل جهده ووقته . هذا النوع من الأشخاص العاديين يتسمون بالتلقائية ، وحرية التعبير ، والتأليف بين الأشياء والمواقف التي تبدو متناقضة وعدم الخوف من المجهول ، أو ما يطلق عليه كارل روجرز باختصار « التفتح على التجربة » . مثل هؤلاء الافراد يعيشون في العالم الواقعي ، عالم الممارسات اليومية ، أكثر مما يعيشون في عالم

المفاهيم والافكار المجردة والتوقعات والانماط التي يخلط معظم الناس بينها وبين العالم الواقعي ، وكأنهم يبدعون حياتهم ؛ ولا يهتمون بأن يتركوا اثرا أو سجلا مكتوبا بأعمالهم بقدر ما يهتمون بأن يتركوا هذا الاثر فيمن يعايشونهم من الناس . ويكتفي هؤلاء الاشخاص بشعورهم بأنهم يحققون ذواتهم وهم يتميزون بعدم الخوف من دوافعهم أو انفعالاتهم أو أفكارهم وبتقبلهم لانفسهم ، وثقتهم فيها ، وعدم اعتمادهم على الآخرين ، وعدم الخوف من اقوالهم أو من سخريتهم ، أي انهم باختصار يتمتعون بالصحة النفسية وبتقبل الذات ، وبالتكامل النفسي (١٥) .

كذلك يؤكد روجرز C.R. Rogers ، وهو صاحب مدرسة شهيرة في العلاج النفسي . ان الابداع انما يصدر أساسا عن ميل لدى الانسان لكي يحقق ذاته ، ويستغل أقصى امكانياته . الا ان روجرز يرى ان الانتاج الابداعي قد يتخذ صورة تخريرية اذا صدر عن عدم وعي بمجالات الخبرة الواسعة للانسان ، أو اذا حدث كبت لهذه المجالات . ويذكر ان خبرته في العلاج النفسي اثبتت له ان الفرد عندما يفتح أمام « كل » خبرته ، فان سلوكه يصبح عندئذ ابداعيا ويكون ابداعه من النوع البناء الذي يؤدي لشفائه (١٦) .



مراجع وهوامش

- ١ - مصطفى سويف : الاسس النفسية للإبداع الفني ١٩٥٩٢ ، ص ٢٠٢ .
- ٢ - لبرجسون مقالة نشرت في سنة ١٩٠٢ بنفس هذا العنوان L'effort intellectuel في المجلة الفلسفية الفرنسية . وأعاد نشرها مع مقالات أخرى في مجلد يحمل اسم « الطاقة الروحية » تمت ترجمته الى العربية . انظر : هنري برجسون : الاعمال الفلسفية الكاملة : الطاقة الروحية - ترجمة الدكتور سامي الدروبي ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، سنة ١٩٧١ من صفحة ١٤٠ الى صفحة ١٧٣ .
- ٣ - Bergson, H., Les deux source de la morale et de la religion, Paris, Alcan, 1948, PP. 40—41.
انظر أيضا الترجمة العربية : منبع الاخلاق والدين - ترجمة د. سامي الدروبي ، ص ٥٠ .
- ٤ - Kirkegard, S., Le Concept de l'angoisse, Paris, 1935, P. 90.
- ٥ - Freud, S., Totem and Taboo, New York, 1938. P. 877.
- ٦ - Jones, E., Essays in Applied psycho-analysis, London, 1923, P. 86.
- ٧ - Sax, H., Creative Unconseous, Boston, 1942.
- ٨ - Freud, S., Leonardo da Vinci, tr. by A.A. Brill, London : Kegan Paul, 1932.
- يقدم الدكتور مصطفى سويف عرضا نقديا لرأي فرويد في الإبداع ولرأي أتباعه من انصار التحليل النفسي أو المتمردين عليه ممن أشير اليهم في هذا الفصل . في مؤلفه السابق (انظر م. سويف ، ١٩٥٩ ، ص ٧٢ - ٨٨) .
- ٩ - Kubie, L.S., Newrotic distortion of creative process, 1961.
انظر أيضا : عبد الحليم محمود السيد : الإبداع والشخصية ، القاهرة : دار المعارف ١٩٧١ ، ص ٢٣٢-٢٣٣ .

- ١٠ - لمزيد من التفاصيل عن هذا الموضوع يمكن الرجوع الى :
مصطفى سويف ، ١٩٥٩ ، ص ٨٤-٨٨ ، ص ١٩٨-٢٠٣ .
- ١١ - اعتمدنا في الإشارة الى هذه الدراسات على ما في رسالتنا للماجستير التي
سبقت الإشارة اليها من صفحة ٨٨ الى صفحة ٩٢ . ويمكن الرجوع الى
أصل هذه الدراسات فيما يلي من مراجع :
Myden, W., Interpretation and evaluation of certain persona- ١٢
lity characteristics involved in creative production. Percept.
Motor skills, 9, 1959, 139—158.
- ١٣ - Pine, F. and Holt, P.R., Creativity and Primary Process, Rev. —
Psychol., Vol., B, 1962. PP. 504—505.
- ١٤ - يعتمد هذا الاختبار الاسقاطي الذي ابتكره هرمان رورشاخ وعرف باسمه على
مجموعة من « بقع الحبر » المرسومة على عدد من البطاقات تدرج في
الصعوبة والتعقيد وان كانت لا معنى لها في حد ذاتها ، وانما المفروض ان
الشخص يسقط عليها ما عنده من دوافع ورغبات لاشعورية .
وينخل في حساب درجات الاختبار الزمن الذي يستغرقه الشخص بين رؤية
البطاقة والاستجابة اللفظية لها فكلما طال هذا الزمن دل على وجود مقاومة
لاشعورية للرغبات والدوافع المكبوتة التي تثيرها هذه البطاقة ، تمنعها من
التعبير عن نفسها من خلال عملية الاسقاط .
- ١٥ - Maslow A.H., Creativity in self-actualising people. In : Crea-
tivity and its cultivation, H.H. Anderson, 1955 a, PP. 83—95.
- ١٦ - Rogers, C.R. : Toward a theory of Creativity, In : Creativity —
and its Cultivation, H.H. Anderson, 1959, PP. 69—82.

الخصائص العقلية للإبداع

إذا تفحصنا تراث الدراسات النفسية في النصف الأول من هذا القرن ، سنجد أن ما وجه من هذه الدراسات نحو دراسة الإبداع وتحديد خصائصه العقلية قليل بشكل ملحوظ ، ولا يتناسب مع أهمية هذا الموضوع ، ومما يدل على إهمال دراسة هذا الموضوع حتى ذلك الوقت أن مجلة الملخصات السيكولوجية التي تلخص كل ما يجري من دراسات علم النفس في العالم كله ، لم يرد بفهرسها منذ انشائها في سنة ١٩٢٧ وحتى سنة ١٩٥٠ (٢٣ سنة) إلا حوالي ١٨٦ عنوانا من بين ١٢١ ألف عنوان ، مما يخص من قريب أو بعيد دراسات الإبداع ، أي بنسبة ٠.٢٪ فقط وكانت هذه العناوين تدور حول موضوعات مثل الإبداع ، التخيل ، الإصالة ، التفكير ، كما أنه من بين العديد من الكتب التي ظهرت في علم النفس العام ، لم يوجد إلا كتابان اثنان أفرادا فصولا مخصصة لهذا الموضوع . وقد كان أحد أسباب هذا الإهمال هو الاتجاه الخاطئ الذي سلكته دراسات العبقرية المبدعة حينما ظنت أن الإبداع يتمثل في التفوق في الذكاء الذي كانت عملية اعداد مقاييس واختبارات له ذات نصيب أوفر من جهد علماء النفس منذ بداية هذا القرن . ولعل النمط الذي ساد في بناء هذه الاختبارات كان مسئولا الى حد كبير عن إبعاد نظر العلماء عن محاولة قياس القدرات الإبداعية . فمعظم هذه الاختبارات يقوم على أساس اختيار الإجابة الصحيحة من بين عدد من الإجابات ، أو ما يسمى اصطلاحا « بالاختبار من متعدد » ، وهو ما يعتمد على التفكير التقريري ، بينما يتطلب الإبداع نوعا من التفكير المنطلق المتشعب الذي يبحث عن إجابات وحلول جديدة ومبتكرة تكون غير موجودة عادة فيما تقدمه من إجابات على أسئلة

أختبارات الذكاء المألوفة . ونحن حين نضع الشخص المبدع أمام الانتاج المنتهي بالفعل ، نمنعه من أن يظهر بشكل واضح ابداعه الخاص الذي يمكن أن يظهره في اختبارات الابداع .

وربما كان من الصعوبات التي واجهت علماء النفس عند محاولة دراسة الابداع أو قياسه أن أداء المبدعين يختلف بشكل ملحوظ من وقت إلى آخر ، وهذا يظهر في بعض الكتابات تحت اسم « ايقاعات الابداع » ، وهو ما يمثل مشكلة منهجية خطيرة عند اعداد اختبارات لقياس الابداع فمثل هذه الاختبارات لن تعطي نفس النتائج حين يعاد تطبيقها في أوقات مختلفة ، وبالتالي تصبح غير ثابتة في تقديرها ، وهذا عيب أساسي يشين أي أداة للقياس ، ولكنه لن يكون هنا راجعا إلى خطأ في اعداد الاداة بقدر ما يكون ناتجا عن تذبذب مستوى الاداء في الوظيفة التي نقيسها .

وقد يكون من هذه الصعوبات أيضا التمسك بالمفهوم القديم للابداع الذي يرى أن قدرة الابداع تتمثل في الاعمال المبتكرة التي لا جدال في امتيازها وتفرداها ، فمثل هذه الاعمال نادرة إلى حد كبير ، كما أنها حين تظهر في شكل اختراعات واكتشافات تظهر بشكل عرضي لدى عدد محدود من الافراد ، وهو أمر تعتبر البيئة هي المسؤولة عنه ، وليس الافراد . ورغم هذا فإذا تساوت الظروف البيئية أمام كل الافراد ، فستظل هناك فروق كبيرة في الانتاج الابداعي بينهم . ويمكننا أن نلاحظ هذه الفروق الفردية في الاداء الابداعي بشكل أوضح إذا تنازلنا في معايير الابداع وقبلنا حالات على درجات أقل من الابداع أو الامتياز ، وهذا هو جوهر النظرة الحديثة للابداع التي تعتبره متصلا أو مقياسا متدرجا يتدرج عليه الافراد زيادة ونقصا فيما يمتلكون من هذه القدرة ، وليس قدرة متفردة توجد كلها أو لا توجد بالمرة عند كل فرد من البشر . وقد ساعد هذا المفهوم الجديد الذي نما ابتداء من النصف الثاني من هذا القرن على امكانية بناء مقاييس للابداع تستخدم في دراسته بطريقة كمية على مجموعات متباينة في قدراتها الابداعية سواء بين العاديين أو المتفوقين من الناس .

دراسات جيلفورد في الابداع

ولقد بدأت هذه الدراسات على يد عالم النفس الامريكي جيلفورد (١) ، ومجموعة من تلامذته ومعاونيه في سنة ١٩٥٠ في مختبره السيكلوجي بجنوب كاليفورنيا وذلك بطرح عدد من الفروض عن عوامل التفكير الابداعي ، تنطبق على وجه الخصوص على طرز معينة من الشخصيات المبدعة هي طراز العالم ، والتكنولوجيا ، والمخترع . وقد بين جيلفورد فيما بعد في دراسة له سنة ١٩٥٧ (٢) أن معظم هذه الفروض ونتائجها تنطبق أيضا على مجالات الفن المختلفة . وهذه الفروض ثمانية وهي تقتصر على عوامل التفكير ذات الطابع الابداعي الواضح ، ولا تضم عوامل التفكير الاخرى .

ويمكن تصنيف هذه الفروض التي قدمها جيلفورد في البداية تحت ثلاث فئات على النحو التالي (حسب ترتيب حدوثها في عملية الابداع) :

اولا : عوامل تشير الى منطقة القدرات المعرفية :

وتشمل عامل الاحساس بالمشكلات وعامل اعادة التحديد .

ثانيا : عوامل تشير الى منطقة القدرات الانتاجية :

وتشمل عوامل الطلاقة والاصالة والمرونة .

وهو يرى أن هذه الجوانب الثلاث هي المكونات الرئيسية للابداع ، لا في العلم والاختراع فحسب ، بل في الفنون كذلك .

ثالثا : عوامل تشير الى منطقة القدرات التقييمية :

وتشمل عامل التقييم الذي اتضحت اهميته وتفرع الى اربعة عوامل .

وقد أدت بحوث جيلفورد وتلامذته (٣) الى نتائج هامة تمثلت في اثبات معظم الفروض السابقة وتنميتها والى ظهور عوامل جديدة لم يسبق توقعها ، كما أدت الى اعادة النظر في الفكرة السائدة عن بناء العقل ، وسنتناول ذلك بعد عرضنا لنتائج هذه البحوث ، اما الان فنفصل هذه النتائج بالنسبة لكل منطقة من مناطق القدرات فيما يأتي :

اولا : منطقة القدرات المعرفية :

وهي تلك القدرات « المختصة باكتشاف معلومات جديدة او بالتعرف على معلومات قديمة » وقد أرسى جيلفورد في هذا المجال دعائم عاملين هما : عامل الاحساس بالمشكلات ، وعامل اعادة التحديد .

ويشير الاحساس بالمشكلات الى قدرة الشخص على أن يرى أن موقفا معيناً ينطوي على عدة مشكلات تحتاج الى حل . وهذه هي البداية الضرورية لابتكار اي اختراع .

فلو أن الانسان نظر الى اي موقف باعتباره كاملاً وأنه « ليس في الامكان ابداع مما كان » لما وجد اي ابتكار او اختراع . وهذا العامل يثير كثيراً من الاسئلة حوله لما فيه من عمومية : فهل الاحساس المفترض بالمشكلات يقتصر على نوع معين منها أم يمتد ليشمل كل انواع المشكلات . وهل يمثل صفة ادراكية مثلما هو صفة للتفكير ، أي يؤثر على ادراكنا للبيئة وانطباعنا عنها ، أم هو المفهوم القديم « حب الاستطلاع » تحت اسم جديد . وهل هو مجرد القدرة على توجيه الاسئلة ، أم هو عملية كف عام للنزعة الى اغلاق دائرة التفكير والنشاط . وكل هذه الاسئلة توحى باختبارات جديدة يمكن بناؤها لقياس الفروق الفردية بين الناس في هذه القدرة . وقد أمكن بالفعل الوصول الى تحديد هذا العامل وتعريف هويته عن طريق

اختبارات صممت لقياس التنبيه الى العيوب أو ضروب النقص ، سواء اكانت في الاشياء الميكانيكية أم في المؤسسات الاجتماعية .

أما العامل الثاني المسمى بإعادة التحديد أو إعادة التنظيم فله قيمة كبيرة بالنسبة للتفكير الابداعي اذ نجد أن الكثير من المخترعات كانت طبيعتها تحويل شيء موجود بالفعل الى شيء آخر يختلف في التصميم أو الوظيفة أو الاستعمال . وقد لاحظ أحد علماء النفس أنه كثيرا ما ينحصر حل مشكلة ما في إعادة صياغة المشكلة نفسها ، ثم حل المشكلة الجديدة ، وكذلك اعتبرت القدرة على إعادة تنظيم الافكار وإعادة ربطها بسهولة تبعا لخطة معينة ، قدرة جوهرية ضرورية لكل أنواع التفكير الابداعي .

ثانيا : منطقة القدرات الانتاجية :

العوامل التي أمكن استخلاصها في هذا المجال تندرج تحت فئات ثلاث هي : **الاصالة والطلاقة والمرونة** ، ويرى جيلفورد أن هذه الجوانب الثلاث هي المكونات الرئيسية للابداع ، ولا يقتصر أمرها على أنها ضرورية فقط بل انها اذا توافرت بمقادير ملائمة كان فيها الكفاية ، واذا كان جيلفورد قد استقى هذا الرأي أساسا من نماذج الابداع في العلم ، فإن عالما آخر اتفق معه في هذا الرأي بناء على بحث أجراه على الابداع الفني لدى طلبة الاقسام الفنية باحدى الجامعات الأمريكية ، وخرج منه بأن هناك ثمانية عوامل للابداع ، تماثل عوامل جيلفورد ، تميز بشكل جوهرى المبدعين من طلبة الفنون ممن هم أقل ابداعا . وهذا ما يوحي بأن الابداع في الفنون له صفات مشتركة مع الابداع في العلوم (٤) .

والان نتناول كل من هذه العوامل الهامة التي تمثل القدرات الانتاجية أو الانشائية في عملية الابداع بشيء من التفصيل .

تعتبر القدرة على انتاج افكار جديدة او طريقة عنصرا أساسيا في التفكير الابداعي ، ويمكن قياس درجة الجودة او الطرافة عن طريق كمية الاستجابات غير الشائعة او غير المألوفة والتي تعتبر مع ذلك استجابة مقبولة لاسئلة او بنود الاختبار مثل الميل للدلاء بتداعيات لفظية نادرة في اختبار لتداعي الكلمات او اعطاء متشابهات بعيدة أيضا في اختبار للمتشابهات . كذلك يمكن قياس الاصلية على أساس الاستجابات التي تشير إلى ارتباطات او تداعيات بعيدة او غير مباشرة remote associations بالنسبة لبنود اختيار النتائج او المترتبات Consequences وهي عبارة عن مجموعة من القضايا الفرضية في الصيغة الآتية : ماذا يحدث لو . . . ؟ ومن أمثلتها ماذا يحدث لو كف الناس عن الحاجة للطعام ؟ ويطلب من الشخص أن يذكر من النتائج والتطبيقات التي يمكن أن تنتج عن ذلك الموقف بقدر ما يستطيع في وقت محدد . كذلك يمكن قياس الاصلية على أساس درجة المهارة والبراعة في اختيار عناوين لبعض القصص القصيرة المركزة في موقف مكثف قد يكون دراميا او فكاهيا ويطلب من الشخص أن يذكر لها عناوين طريقة بقدر ما يستطيع في وقت محدد . ويمكن أن تستبدل القصة بصورة مثلا .

وفي دراسات جيلفورد أمكن استخلاص عامل واحد للاتصال وتبين أن أكثر الاختبارات ارتباطا بهذا العامل ودلالة عليه ثلاثة اختبارات هي : « عناوين القصص » الذي يقيس جانب المهارة أو البراعة ، « والاستجابات السريعة » الذي يختبر الجانب الخاص بندرة الاستجابات ثم الاختبار الذي يقيس القدرة على استخلاص النتائج البعيدة .

ورغم أنه قد تم أرساء دعائم هذا العامل بشكل واضح ومؤكد الى حد كبير ، إلا أن طبيعته السيكولوجية لم تتحدد بنفس الدرجة من الوضوح ، اذ يبدو أنه ليس بالعامل العقلي تماما ، بل يرى جيلفورد أنه قد يتبين فيما بعد أنه عامل مزاجي أو أن طبيعته من طبيعة الدوافع ، فقد يكون مثلا عبارة عن استعداد عام لان يكون الشخص مجددا أو ميالا الى النفور من تكرار ما يفعله الآخرون ، أو ميل الأشخاص الذين يكشفون عن نبوغ ابداعي في اتجاه معين لان يكونوا فرديين بصورة ما .

٢ - الطلاقة : Fleuncy

الطلاقة هي القدرة على انتاج عدد كبير من الافكار في وقت محدد أو هي السهولة أو السرعة التي يتم بها استدعاء تداعيات وليس معنى أهمية الطلاقة للابداع ان كل المبدعين يجب ان يعملوا تحت ضغط عامل الوقت أو الزمن ، وان ينتجوا بسرعة أو لا ينتجوا على الاطلاق ، ولكن معنى ذلك هو ان الشخص الذي يكون قادرا على انتاج عدد كبير من الافكار في وحدة زمنية معينة يكون لديه فرصة أكبر - بعد تثبيت كافة العوامل الأخرى - لايجاد افكار ذات قيمة أو كيف جيد من بين هذا الكم الكبير .

والاختبارات التي اقترحها جيلفورد لقياس الطلاقة متعددة ، فأحدها مثلا يتطلب من الشخص أن يذكر أسماء لاشياء كثيرة بقدر ما يستطيع في وقت محدد بحيث تكون لهذه الاشياء خصائص معينة كأن تكون مثلا اشياء مستديرة أو اشياء حمراء اللون ، أو اشياء تؤكل ... الخ وفي حالة الطلاقة اللفظية يطلب منه أن يذكر كلمات ذات خصائص معينة كأن تبدأ أو تنتهي بحرف معين أو تبدأ وتنتهي معا بحرف

معين . ويمكن أيضا قياس الطلاقة من اختباري « عناوين القصص » و « النتائج » بأخذ المجموع الكلي لعدد الاستجابات دون النظر الى نوعيتها أو كيفها كما يحدث في حالة الاصاله .

وقد توصلت دراسات جيلفورد المتتالية الى استخلاص أربعة عوامل للطلاقة هي :

أ - الطلاقة اللفظية :

ويشير هذا العامل الى القدرة على انتاج عدد كبير من الالفاظ بشرط ان تتوفر في تركيب اللفظ خصائص معينة .

ب - طلاقة التداعي :

وهو القدرة على انتاج اكبر « عدد من الالفاظ تتوفر فيها شروط معينة من حيث المعنى » .

ج - طلاقة الافكار :

وهي القدرة على « ذكر اكبر عدد من الافكار في زمن محدد » ، ولا يؤخذ في الاعتبار نوع هذه الافكار ، اي لا يؤثر على درجة الشخص لان النوع أو الكيف في الافكار يختص بها عامل الاصاله .

د - الطلاقة التعبيرية :

ويشير الى القدرة على التفكير السريع في الكلمات المتصلة والملائمة لموقف معين ، واختلاف عامل الطلاقة التعبيرية عن عامل الطلاقة الفكرية السابق يتأتى من أن القدرة على أن تكون لدينا أفكار شيء ، والقدرة على صياغة هذه الأفكار في الفاظ شيء آخر مختلف تماما ، فنحن هنا بازاء قدرتين وليس قدرة واحدة .

فالطلاقة التعبيرية هي عبارة عن القدرة على صياغة الافكار في عبارة مفيدة . وقد توقع جيلفورد أن تظهر عوامل

الطلاقة الاربعة السابقة بصورة !خري غير صورتها اللفظية حين ننتقل من مجال الابداع الذي يعتمد على الالفاظ الى مجالات أخرى ، كالفن التشكيلي ، أو التأليف الموسيقي ، أو الابداع في مجال علم الرياضة . فتظهر طلاقة الصور عند المصور مثلا ، وطلاقة الانغام عند الموسيقي (٥) .. الخ .

٣ - المرونة : Flexibility

تشير المرونة الى درجة السهولة التي يغير بها الشخص موقفا ما أو وجهة عقلية معينة ، وقد اهتم كثير من علماء النفس اهتماما كبيرا باجراء العديد من الدراسات عن مفهوم المرونة (وعكسه اي التصلب أو الجمود) وحاولوا البحث عن عامل عام للجمود أو المرونة ، بمعنى أن الجمود أو التصلب في الجانب العقلي لا بد أن يرتبط بوجود التصلب في بقية الجوانب كالجانب الادراكي والجانب الانفعالي والجانب السلوكي لدى الافراد .

ولكنهم فشلوا في اثبات ذلك وانتهوا الى وجود عوامل نوعية خاصة بكل جانب من هذه الجوانب . فليس من الضروري أن يكون لدى الشخص المتصف بالتصلب الانفعالي تصلب في الجانب العقلي مثلا ، أو في غيره من الجوانب .

ونفس الامر حدث في دراسات جيلفورد بالنسبة للمرونة فقد انتهى الى وجود عاملين اثنين وهما : المرونة التكيفية والمرونة التلقائية .

أما الاختبارات التي تصلح لقياس المرونة فهي تلك التي لا يمكن الاجابة عليها اجابة صحيحة مع التثبيت بالعبادات القديمة في التفكير ، وهناك ثلاثة تعريفات اجرائية متميزة للمرونة تصلح كأساس لوضع اختبارات لقياسها : اولها أن المرونة ما هي الا القدرة على التكيف للتعليمات المتغيرة والسهولة في تغيير الاتجاه اثناء القيام بأنواع بسيطة ومنتظمة من الاعمال

التي تتطلب مثل هذه القدرة على التكيف . أو هي القدرة على التحرر من القصور الذاتي النفسي (٦) أثناء التفكير في حل مشكلة ما من نوع المشكلات التي تأخذ فيها عددا من أعواد الكبريت لكي تكون عددا معيناً من المربعات أو المثلثات بإضافة أو حذف عدد معين من الأعواد (وهو ما أصبح شائعاً في مسابقات الصحف) فالذي يحدث غالباً هو أن الشكل الحالي أو الشكل المألوف هو الذي يسيطر على تفكيرنا ونجد صعوبة في التخلص منه نتيجة لهذا القصور الذاتي في التفكير الذي يشدنا للحل المألوف .

وهناك نوع ثالث من الاختبارات التي يطلب فيها ذكر استعمالات غير معتادة لاشياء مألوفة ، والفكرة التي تقف خلف هذا النوع من الاختبارات تكمن في أن قلة التفكير في الاستعمالات المعتادة ، أو اعاقته بها كثيراً ، ييسر للشخص الاداء الذي يتصف بالمرونة على مثل هذا الاختبار . فيعطي الشخص مثلاً عدداً محدداً من الدقائق يقوم فيه بكتابة كل الاستعمالات التي يمكن أن يفكر فيها لقلب الطوب المألوف أو للكرسي مثلاً . ويصحح الاختبار كاختبار للطلاقة بالنسبة للعدد الكلي للاستجابات . ولكنه يمكن أن يصحح أيضاً على أساس أنه اختبار للمرونة تبعاً لفئات الاستعمالات المعطاة ، فبعض الافراد يميلون للاتيان بعدد قليل جداً من فئات الافكار ويشغلون أنفسهم بكل فكرة ترد على خاطرهم داخل نفس الفئة ، بينما هناك آخرون يغيرون هذه الفئات بشكل أكثر ، ويظهرون تنوعاً أكبر في استجاباتهم .

ويمكن القول في النهاية بأن عاملي المرونة هما :

١ - المرونة التكيفية Adaptive Flexibility

وهي قدرة الشخص على تغيير الوجهة الذهنية Mental set التي ينظر من خلالها الى حل مشكلة محددة . وهي بهذا المعنى يمكن أن تعتبر الطرف الموجب المقابل للتصلب العقلي .

وهي القدرة على سرعة انتاج أكبر عدد ممكن من انواع مختلفة من الافكار التي ترتبط بموقف معين حدده الاختبار . ولا يقتضي الحصول على درجة عالية على الاختبار الا ان يغير الشخص المختبر مجرى تفكيره بحيث يتجه الى وجهات جديدة بسرعة ويسر . . . ويجب الا نخلط هنا بين عامل المرونة التلقائية وعامل الطلاقة الفكرية التي تحدثنا عنها ، فبينما يبرز عامل المرونة أهمية تغير اتجاه افكارنا ، يبرز عامل الطلاقة أهمية كثرة هذه الافكار فقط .

وهناك رأي في الابداع يتفق الى حد كبير مع المعنى النفسي للمرونة التلقائية فيرى أحد علماء النفس أن الطالب الذي يرجى منه هو الطالب الذي يمحس الرأي الغريب ويطيّب له أن يلهو بهذا الرأي ويتأمل ما يترتب عليه لو كان في الامكان اثباته . ولو علمنا أن اختبار الاستعمالات غير المعتادة الذي أشرنا اليه يعتبر اختبارا جيدا لهذا العامل ، لوجدنا أنه يشبه الى حد ما الفكرة السابقة .

أما عن الطبيعة السيكولوجية لهذا العامل فان جيلفورد يرى أنه ربما يشير الى سمة مزاجية في الشخصية .

ثالثا : منطقة قدرات التقييم :

ترك جيلفورد دراسة هذه المنطقة لاحد معاونيه (٧) ، الذي توصل الى استخلاص أربعة عوامل للتقييم هي : التقييم المنطقي ، التقييم الادراكي ، التقييم الناتج عن الخبرة وسرعة التقييم ويعتمد العامل الاول منها في قياسه على صور متنوعة للاستدلال المنطقي وهو يتضمن الحساسية للعلاقات المنطقية أثناء اختبار صحة استنتاج معين .

أما عامل التقييم الادراكي فتشترك في تحديده ثلاثة اختبارات فقط كلها اختبارات تعتمد على الادراك . وهو يتضمن صوراً مختلفة

من التقييم الادراكي مثل التعرف على شكل معين وتحديد هويته من بين عدد من الاشكال المماثلة أو التعرف على الخصائص التركيبية التي تنطبق على مفردات مجموعة معينة من الاشياء ، أو تقدير الاطوال .

وبالنسبة لعامل التقييم الناتج عن الخبرة فقد حددته مجموعة اختبارات تفتوي على الاعمال التي تتطلب من الشخص المختبر ان يفيد من خبرته السابقة اكثر مما يفيد من التحليل المنطقي .

واخيرا نأتي الى العامل الرابع المتعلق بسرعة التقييم ، وهو « سرعة الحكم » . وهو ليس مجرد سرعة الادراك بل هو السرعة التي يحكم بها الشخص على شيء سبق له ان أدركه ادراكا واضحا .

وهكذا نجد في النهاية ان بحوث جيلفورد وتلامذته ومعاونيه قد وصلت الى تحقيق معظم الفروض التي بدأت بها ، والى تنمية هذه الفروض واثرائها . كما أنها أدت الى ظهور عوامل جديدة لم يسبق توقعها . اما النتيجة الثالثة الهامة لهذه البحوث فهي انها أسهمت الى حد كبير في إعادة النظر في الفكرة التي كانت سائدة عن تركيب العقل او عن خريطة القدرات العقلية ، اذا جاز لنا استعارة هذا التعبير من علم الجغرافيا . فقد كان التصنيف السائد للقدرات العقلية يضم الاستدلال والتفكير الابداعي والتقييم ، باعتبارها فئات منفصلة من القدرات لا علاقة بينها ولا تداخل . اما الصورة الجديدة التي توصلت اليها دراسات جيلفورد فلا تمنع وجود هذه الفئات الثلاث معا في كل نوع من أنواع التفكير : فالتقييم مثلا يمكن ان يوجد في التفكير القائم على الاستدلال كما يمكن ان يوجد في التفكير الابداعي . والتفكير الابداعي لا يضم قدرات تنتمي الى هذا النوع من التفكير فقط . بل هو يضم أيضا بعض قدرات التفكير الاستدلالي ذات الطابع المعرفي مثلما رأينا في القدرة على الاحساس بالمشكلات مثلا .

دراسات أخرى في الخصائص العقلية للإبداع

اتفقت « عدة دراسات أخرى في نتائجها مع ما ذهب إليه جيلفورد نتيجة لأبحاثه هو ومعاونيه عن العوامل العقلية المكونة للقدرات الإبداعية . فأصحابها يتفقون معه في أن عوامل الطلاقة والاصالة والمرونة والحساسية للمشكلات هي « أهم مكونات التفكير الإبداعي » وتميزت العينات التي استخدمت في هذه الدراسات بالتنوع وعدم التجانس (٨) .

فهنالك مثلا الدراسة التي قام بها لوفنفيلد على عينات من الفنانين وطلبة الاقسام الفنية بالجامعات والتي اتضح منها أن أكثر الافراد ابداعا في عيناته تلك هم أولئك الذين يتميزون عن غيرهم بالمرونة والطلاقة والاصالة والاحساس بالمشكلات (٤) .

كذلك اثبتت دراسات جيري وديفو وكورنس التي أجريت على عينة من طلبة كلية الطيران الأمريكية ، أن أكثر الافراد ابداعا في هذه العينة يتميزون عن بقية أفراد العينة بالطلاقة الفكرية والاصالة .

وأوضحت دراسات دريفدول أيضا ، والتي أجريت على عينة من طلبة الجامعات والدراسات العليا بها ، أن أكثر هؤلاء الطلبة ابداعا ، على أساس تقدير أساتذتهم والمشرفين على بحوثهم ، يتميزون بالطلاقة اللفظية والاصالة والمرونة (٩) .

واستخدمت اختبارات جيلفورد كذلك في عدد من البحوث التي أشرف عليها الدكتور مصطفى سويف في جامعة القاهرة ، وتم الوصول الى نتائج مشابهة لنتائج جيلفورد بعد استخدام نفس منهج التحليل العاملي للقدرات الإبداعية .

وتجدر الإشارة الى أن أحد هؤلاء الباحثين قد توصل الى اثبات وجود عامل جديد يمكن أن يضاف الى القدرات الإبداعية ، وهو يجعل المبدع (خاصة في مجال العلم) يحتضن مشكلته

الرئيسية سنوات طويلة دون أن يضيع في مشكلات فرعية أخرى تعرض له طوال تلك السنين (٨) .

بل أن بعض العلماء قد استخدم طرزا أخرى من الاختبارات ومنها ما لا يعتمد على الالفاظ بل على الاشكال مثل اختبارات تورانس ، واختبار ولش ، ووصلوا الى نفس النتائج التي توصل اليها جيلفورد وهي أن أهم مكونات التفكير الابداعي من الناحية العقلية هي الاصالة والطلاقة والمرونة (١٠) .

تحليل الاستعداد الفني عند المصور :

لا يفوتنا أن نشير في هذا الصدد الى دراسة هامة قام بها باحث مصري يعتبر من جيل الرواد الذين اهتموا بدراسة الابداع منذ وقت مبكر في بداية الخمسينات . ونعني بذلك الدراسة التي قام بها الدكتور محمد عماد الدين اسماعيل عن « تحليل الاستعداد الفني عند المصور » . وكان قد جمع مادتها في مصر ثم تقدم بها لجامعة كنتكي للحصول على درجة الماجستير في عام ١٩٥١ (١١) .

وقد أجريت هذه الدراسة على عينة تتألف من ٦٥ طالبا من طلبة اقسام الفنون بمعهد التربية العالي للمعلمين بالقاهرة (كلية التربية بجامعة عين شمس فيما بعد) وهم جميعا من الذكور الراشدين الذين اكملوا دراستهم بمدرسة الفنون الجميلة او بمدرسة الفنون التطبيقية * .

وقد اختار الباحث مجموعة الاختبارات التي طبقت في هذه الدراسة على أساس خطة واضحة تتيح لهذه الاختبارات أن تفسر أو تقيس عددا من السمات التي يرى أنها متوفرة لدى الفنانين التشكيليين المشتغلين بالتصوير ، واعتمد في افتراضه وجود هذه السمات لديهم على مصدرين :

* كليتي الفنون الجميلة والفنون التطبيقية الان .

المصدر الاول : هو دراسة استبطانية ، قام بها ثلاثة من اساتذة الفنون بالمعهد عن النشاط الفني لدى المصور وما يمكن أن يعتمد عليه من وظائف أو سمات .

المصدر الثاني : تحليل سيكولوجي نظري للنشاط الفني ، وقام به ثلاثة من اساتذة علم النفس بالمعهد .

وانتهى الباحث من ذلك الى الوصول لقائمة من السمات أدت الى انتخاب مجموعة الاختبارات التي استخدمها في بحثه ، وهي تشتمل على :

- ١ - مجموعة من اختبارات الذكاء .
- ٢ - مجموعة من اختبارات الطلاقة .
- ٣ - مجموعة من اختبارات المرونة اليدوية .
- ٤ - مجموعة من اختبارات الذاكرة .
- ٥ - اختبار للحكم أو التقدير الجمالي .
- ٦ - اختبار للتمييز الحسي .

وحاول الباحث أن يوفر لاختبارات هذه درجة مرتفعة من الصدق ، الذي لا تكون الاختبارات السيكلوجية قائمة الا به ، هو والثبات الذي ينبغي أن يتوفر في أية أداة للقياس ، وقد لجأ الى ذلك عن طريق حساب معاملات الارتباط بين كل من هذه الاختبارات وبين محك خارجي حتى يتأكد من قدرتها على التنبؤ بدرجة توفر السمات التي يزعم أنها تقيسها ، أي درجة صدقها أو قدرتها على قياس هذه السمات . وكان المحك الخارجي الذي استخدمه هو تقدير ثلاثة من اساتذة الفنون الذين كانوا يقومون بالتدريس لمجموعة الطلبة التي تمثل عينة البحث لقدرة هؤلاء الطلبة من الناحية الفنية . فكان كل من هؤلاء الاساتذة الثلاثة يكلف - على حدة - بترتيب الطلبة حسب قدرتهم الفنية العامة . وحصل نتيجة لذلك على ثلاث تقديرات لكل طالب . ثم أخذ متوسط هذه

التقديرات الثلاثة فحصل على ترتيب على درجة كبيرة من الاستقرار بالنسبة لكل طالب ، لان الاساتذة الثلاثة كانوا على درجة لا بأس بها من الاتفاق فيما بينهم . وبعد عمليات انتخاب مبنية على أسس احصائية بقيت مجموعة من الاختبارات مؤلفة من ثمانية مقاييس بالاضافة الى المحك وهو تقدير الاساتذة :

- | | |
|--------------------|----------------------|
| ١ - تقدير الاساتذة | ٢ - يقع الخبر |
| ٣ - التصنيف | ٤ - تكميل الاشكال |
| ٥ - الحكم الفني | ٦ - تكميل الصور |
| ٧ - تذكر التصميمات | ٨ - المماثلة اللفظية |
| ٩ - تذكر الصور | |

وكانت نتيجة البحث الذي استخدم فيه طريقة التحليل العاملي ، أن خرج الباحث بثلاثة عوامل .

وقد اعتبر الباحث أن العامل الاول الذي يرتبط بكل الاختبارات هو العامل العام وهو يشير الى الذكاء العام . واعتبر العامل الثاني خاصا « بالحس الجمالي » وعرفه بأنه « القدرة على أن نتعرف على الخاصية الجمالية أو القدرة على أن نخلقها » أي أنه يشتمل على التذوق وعلى الابداع معا . وقد تبين لنا أن عوامل التقييم تلعب دورا هاما أثناء الابداع فالمبدع يقوم بالتقييم النقدي لعمله الفني أثناء ابداعه له أو بعد فراغه من ذلك ، ويرى الباحث أن هذا العامل « ربما كان .. هو أهم عامل خاص يسهم في عملية الابداع الفني كلها » .. بالطبع بعد العامل العام الذي اعتبر أنه يمثل الذكاء .

أما العامل الثالث فقد اعتبره الباحث خاصا بالتصور البصري لدى الفنان المصور ، فهو يشير الى قدرته على أن يحتفظ ببعض الصور الذهنية حية في مخيلته لمدة طويلة . وهو يرى أن هذا العامل الثالث يكشف في نفس الوقت عن بعض عناصر الطلاقة التي

تتمثل في طلاقة الصور . وربما كان جيلفورد يشير الى ذلك عند حديثه عن امكانية وجود أشكال مختلفة من الطلاقة غير تلك التي تتمثل في طلاقة الكلمات التي تميز الابداع في الفنون المعتمدة على الكلمة . فقد أخبرنا الباحث أن جيلفورد قد اهتم للغاية بالحصول على صورة من نتائج بحثه أثناء دراسته بالولايات المتحدة الامريكية وأعجب بها ، وكان ذلك في نفس الوقت الذي كان يقدم فيه جيلفورد بحثه المشهور الذي أشرنا اليه (١٢) .

وقد انتهى الباحث من بحثه بالإشارة الى أنه متنبه الى أن العوامل الثلاثة التي كشف عنها ليست كل العوامل المتعلقة بالابداع بل هي لا تمثل الا بعض العوامل العقلية أو المعرفية ، وهناك ولا شك عوامل أخرى تسهم في عملية الابداع الفني لا تقل أهمية عن هذه العوامل العقلية، ألا وهي العوامل المزاجية الخاصة بالشخصية التي كان يدرك أنها تحتاج الى بحوث خاصة بها . كذلك فإنه أشار الى الحاجة الى بحوث تتناول العلاقة بين الفنان البصري كالمصور والمزخرف والفنانين التشكيليين بوجه عام وبين سائر الفنانين الذين يعتمدون على وسائط أخرى كالموسيقى والشاعر .. وغيرهما . وختم بحثه بالإشارة الى الجوانب التطبيقية التي يمكن الاستفادة بها في المجالات العملية في ميدان التربية الفنية كانتقاء الطلاب بناء على هذه الاختبارات .. الى غير ذلك .

وهناك بعض الانتقادات الفنية التي يمكن أن توجه الى هذا البحث الرائد خاصة ما يتعلق منها بتأويل العوامل أو تفسيرها ، فقد فسر الباحث العامل الاول على أنه الذكاء بينما كان من الممكن تفسيره بأنه عبارة عن القدرة الابداعية Creativity لعلاقته الواضحة بالخيال المتمثل في استجابات اختبار بقع الحبر التي لا معنى لها في حد ذاتها بل يعطيها الشخص هذا المعنى من خياله

وكذلك علاقته بتكميل الاشكال أكثر من علاقته بتذكر الصور فهذا يعني أن العقل المبدع يعتمد على النشاط الانتاجي أكثر مما يعتمد على استعادة أو تذكر صور جاهزة ومعدة من قبل .

ولو كان أتيح للباحث استخلاص هذا التفسير ، فلربما كان سباقا الى اكتشاف عوامل القدرة الابداعية . ولكن يبدو أنه كان متأثرا في ذلك الوقت بالنظرة التقليدية التي كانت توحد بين الذكاء والعبقرية المبدعة انسياقا وراء بحوث سبيرمان وتيرمان التي ترى وجود عامل عام سائد في مختلف أوجه النشاط الذهني ، ويؤدي التفوق فيه الى الابداع والعبقرية . وهو أمر سنناقشه في بقية هذا الفصل .

الابداع والذكاء

تضاربت آراء علماء النفس في علاقة الذكاء بالابداع في الفن أو في العلم . فيرى بعضهم أن الابداع والذكاء نوعان مختلفان من أنواع النشاط العقلي للانسان . فقد نجد شخصا مبدعا ولكنه لا يتمتع بمستوى رفيع من الذكاء ، كما انه من الممكن أن نجد شخصا آخر شديدا الذكاء ولكنه ليس مبدعا . فهناك قدر من التمايز - وليس تمايزا تاما - بين هذين النوعين من القدرات العقلية ، حيث يصعب أن نتصور وجود شخص مبدع يكون في نفس الوقت ضعيف العقل أو معتوها . وان كان قد شاع في بعض الاحيان الكلام عن نوع معين من الاشخاص الذين برعوا في مجالات محددة كالعزف الموسيقي على احدى الآلات أو الرسم لمنظر معين أو لوجوه الاشخاص ، أو القيام بعمليات حسابية معقدة بشكل معجز ، في نفس الوقت لا يكون فيه هؤلاء الاشخاص متميزين بأي نوع من التفوق العقلي ، بل يكونون على العكس أقرب الى التخلف في قدرتهم العقلية العامة وهذا ما دعا بعض الباحثين لان يطلق على هؤلاء الاشخاص اسما مليئا بالسخرية والتناقض ، فعرفوا باسم العلماء

المعتوهين Les idiots savant والواقع أن مثل هؤلاء الافراد لا يتميزون الا في نمط محدود من المهارة الآلية التي لا تتطلب عمليات عقلية عليا أو تفكيرا راقيا على مستوى معتد . ووصفهم بالعبقرية هو امر مضلل ، فقدرتهم على التفكير المجرد أو الخلاق محدودة للغاية ، والدليل على ذلك أننا قد نجد بعضهم يبرع في العزف الموسيقي ، ولكن من المستحيل أن يبرع في التأليف الموسيقي ، لان هذا المجال الاخير يتطلب موهبة عقلية اعقد كثيرا من تلك التي تتمثل في المهارة الآلية للعزف فقط .

وبينما نجد هذا الفريق من علماء النفس يميز بين الذكاء والابداع ويرى أن العلاقة بينهما ضئيلة ، وان لم تكن معدومة ، نجد فريقا آخر يوحد بينهما ويقول بأن « الابداع ما هو الا مظهر للذكاء العام للفرد ، وليست هناك قدرة خاصة للابداع » .

وقد أدت هذه النظرة ببعض العلماء الى أن يدرسوا الاطفال الذين يتميزون بذكاء مرتفع على أساس أنهم انما يدرسون العبقرية والابداع . بل ان أحد هؤلاء العلماء ويدعى لويس تيرمان ، قد امضى خمسا وثلاثين عاما من عمره في دراسة من هذا النوع وظل يتابع عددا كبيرا من الاطفال الذين كان متوسط أعمارهم حين بدأ هذه الدراسة في سنة ١٩٢٢ حوالي احدى عشر عاما حتى صار عمرهم فوق الخامسة والاربعين . وهذا نوع شاق من الدراسات النفسية التي تسمى بالدراسات التتبعية أو الطولية ، لانها تتابع نفس الافراد في أعمار مختلفة اثناء نموهم وترصد مظاهر هذا النمو ونتائجه في الجوانب الجسمية والعقلية والانفعالية والاجتماعية .

وكان هدف هذا العالم الفذ من هذه الدراسة هو أن يصور لنا العبقري اثناء نموه وتكوينه ، وهناك هدف آخر أبعد من هذا يتعلق بتطبيق هذه النتائج والافادة منها في المجتمع ، ذلك أن المعرفة الدقيقة الصادقة بمصادر العبقرية والعوامل التي تؤثر في نشأة العبقري من شأنها أن تساعدنا على تهيئة الجو التربوي العام وتوجيه

عمليات التربية المختلفة التي تحيط بأبناء المجتمع في مدارسهم ومنازلهم ونواديبهم نحو المناخ الملائم لنمو القدرات الابداعية عندهم، وبهذا نحافظ على هذه الثروة البشرية من العقول الممتازة .

وتعتبر دراسة تيرمان هذه اول دراسة يجريها أحد الباحثين في موضوع العبقرية على نطاق واسع ، ويراعى فيها أصول البحث العلمي الدقيقة . فقد أجريت الدراسة على ١٥٢٨ طفلا يمثلون الاطفال الذين تفوق نسبة ذكائهم ١٤٠ في ولاية كاليفورنيا (٨٥٧ من الذكور ، ٦٧١ من الاناث) وذلك بمقياس « بينيه » الشهير للذكاء الذي ساهم تيرمان نفسه في تطويره بعد نقله لامريكا وأطلق عليه اسما جديدا هو « ستانفورد - بينيه » نسبة الى الجامعة المعروفة التي كان يعمل بها . واذا عرفنا أن نسبة ذكاء الطفل المتوسط أو العادي هي ١٠٠ ، تبين لنا أن الاطفال الذين درسوا في هذا البحث يتفوقون في ذكائهم بأربعين درجة على الأقل على الاطفال العاديين ، وأنهم يمثلون ما لا يزيد على واحد في المائة من جمهور الاطفال المماثلين لهم في العمر . بل ان من بين هؤلاء الاطفال ٧٧ طفلا وصلت نسبة ذكائهم الى ١٧٠ أو اكثر . وعموما فقد كان متوسط نسبة الذكاء للجميع هو ١٥١ . ونشر تيرمان عن نتائج دراسته هذه خمسة تقارير علمية كان اولها في سنة ١٩٢٥ واخرها في سنة ١٩٥٩ (١٣) . واهم ما في هذه النتائج هو انها تنفي الصورة التقليدية التي كانت سائدة في اذهان الناس عن أن الشذوذ والمرض والانحلال الخلقي سمات رئيسية للعباقرة في طفولتهم وكهولتهم ، أو على أقل تقدير تثير الشك في مدى صدق هذه الصورة ، وهذا الشك مدعم بنتائج الدراسة العلمية المبينة على الملاحظة الموضوعية المضبوطة والقياس الدقيق .

ويتبين من التقرير المنشور في سنة ١٩٢٥ ما يلي :

١ - ينحدر معظم الاطفال الموهوبين من عائلات تكثر فيها مظاهر التفوق العقلي كما تنعكس على مستوى تعليم الابوين ،

والمستوى المهني الرفيع لهم بالمقارنة بجمهور السكان . ونفس الحال تقريبا بالنسبة للتفوق في الصحة الجسمية والنمو البدني .

كما أن اخوتهم أيضا ذوو ذكاء متفوق يبلغ في المتوسط ١٢٣ .

٢ - يغلب على الاطفال الموهوبين انفسهم أن تكون صحتهم البدنية وبنيتهم أفضل قليلا مما هو متوفر لدى عامة الاطفال . وقد اظهروا في المتوسط تفوقا كبيرا بالنسبة لمعايير الطول والوزن والصحة العامة والنمو والقدرة العضلية العادية في أعمارهم . كما تمكنوا من المشي والكلام في عمر أقل من المتوسط ووصلوا مبكرين الى مرحلة البلوغ . أما من الناحية الصحية فقد كانت امراض الاطفال وعيوبهم المعروفة مثل الصداع واللعثمة والنرفزة نادرة عندهم .

٣ - نفس الامر بالنسبة للصحة النفسية لهؤلاء الاطفال الموهوبين فلم يجد تيرمان ما يشير الى أنهم يتصفون بضيق الافق او التقلب وعدم الاستقرار الانفعالي ، او بفقدان الروح الاجتماعية او العجز عن التوافق مع المجتمع . بل على العكس من ذلك كله تبين أنهم يتفوقون على الاطفال العاديين في معظم سمات الشخصية ان لم يكن فيها جميعا ، وعلى الاخص الثقة بالنفس والنزعة الاجتماعية (او الذكاء الاجتماعي) التي تشير الى حسن التصرف في المواقف الاجتماعية والاهتمامات المتعلقة بالامور الاجتماعية كالالعاب المختلفة . . وفي هذه الجوانب جميعا يبدو الطفل الموهوب مماثلا للطفل العادي ، بل قد يتفوق عليه أحيانا .

٤ - ومن النتائج الطريفة في هذا البحث ما يتعلق بالفتيات الموهوبات فقد تميزن ببعض سمات الذكور عندما قورنت جوانب من شخصياتهن بمثيلاتهن عند الفتيات العاديات ، كالاهتمامات ذات الطابع الرجالي .

هـ - تبين أن الموهوبين جميعا يتفوقون في التحصيل الدراسي على زملائهم العاديين في معظم المواد الدراسية ، وإن هذا التفوق استمر معهم حينما انتقلوا للمدرسة الثانوية ودخلوا في طور المراهقة الذي يصحبه كثير من مظاهر الاضطراب والتأخر الدراسي عند المراهقين العاديين .

وقد تجلّى هذا التفوق في التحصيل في أن ٨٥٪ صعدوا مرة أو أكثر إلى صف أعلى عند منتصف العام الدراسي ، وهو نظام معمول به في المدارس الأمريكية ، كما كان تعلمهم للقراءة أسرع من غيرهم وكانوا يقرأون ضعف ما يقرأه الأطفال العاديون .

هذه هي صورة هؤلاء الأطفال العباقرة في مرحلة الطفولة كما رسمها تيرمان من خلال تقريره الأول سنة ١٩٢٥ ، وهي صورة لا توحى بأي نوع من الشذوذ الذي كان سائداً حول العباقرة وتحكي عنه الاقاصيص وتقدم له الامثلة في كثير من الحالات للتدليل عليه . فيقال مثلاً إن دارون كان غيباً في المدرسة ، ونيوتن كان بليداً ، وباستير كان فاشلاً ، وهيوم كان مخيباً للآمال أثناء دراسته . ثم تمخض عنهم التاريخ فأصبحوا نابغين وعباقرة كل في ميدانه .

وحين نتابع مع تيرمان ما أصبح عليه حال هؤلاء الموهوبين حين وصلوا إلى سن الرجولة ، نجده يبين في التقريرين الآخرين اللذين نشر في عامي ١٩٥٧ ، ١٩٥٩ أن معظمهم كانوا ناجحين في حياتهم ، فبعد أن التحق ٩٠٪ منهم بالجامعات (مقابل ١٢٪ فقط في المجتمع الأصلي) ، حصل أكثر من ثلثهم (٧٠٪) على شهادات جامعية ، بل إن عدداً كبيراً من هؤلاء الذين تخرجوا في الجامعة حصلوا على درجات علمية وشهادات جامعية أعلى ، واكتسب كثير منهم عضوية جماعات علمية شرفية مرموقة . وإذا قارناهم بالعاديين من الناس نجد أن نسبة الحاصلين على الوظائف الفنية العليا بين هؤلاء هي ٦٪ فقط من أبناء ولاية كاليفورنيا ، بينما وصلت إلى ٤٥٪ من مجموعة الموهوبين الذين ينتمون إلى هذه الولاية . وقد



تفصيل من لوحة : القديسة آن والعذراء والطفل



بوحنا الممدان



الموناليزا « الجيوكلدا »



القديسة آن والمذراء والطفل

سجل اسم الكثيرين منهم في دليل خاص بالمشهورين من الأمريكيين عنوانه "Who is who" وكذلك في كتاب رجال العلم الأمريكيين . وحصل بعضهم على شهرة واسعة . وقد نشروا في مجموعهم ألفين من الابحاث العلمية والفنية ، وستين كتابا ، وثلاثة وثلاثين قصة ، و ٣٧٥ قصة قصيرة ومسرحية ونقدا ، و ٢٦٥ مقالا متنوعا ، واجريت معهم مئات من التحقيقات الصحفية والاحاديث الاذاعية والتليفزيونية . ورغم أن النساء لم يتميزن في تحصيلهن ومستوياتهن المهنية مثل الرجال ، الا أن بعضهن أصبحن من شهرات النساء ، بينما الباقيات يعشن حياة خصبة ومليئة .

وهناك نتيجة على جانب كبير من الاهمية اتضحت لتيرمان عندما قام بعزل ٤٠ فردا من هذه المجموعة يتميزون بأن نسبة ذكائهم هي ١٨٠ فأكثر ، وهي درجة في الذكاء يندر وجودها في المجتمع وقد قارنهم تيرمان بالذين تصل نسبة ذكائهم ١٤٠ فأكثر ، فلم يجد فرقا بين هؤلاء وهؤلاء في كل النتائج السابقة مع الفارق الكبير بينهم في نسبة الذكاء .

وهذا يشير الى قصور واضح في مفهوم نسبة الذكاء باعتباره محكا او معيارا للموهبة الابداعية . فرغم كل الادلة السابقة على الامتياز في التحصيل الدراسي ، وفي التوافق المهني والاجتماعي ، الا انه لم يبرز من بين هذه المجموعة الكبيرة أحد من كبار المخترعين او الادباء ، مع انهم وصلوا الى السن التي تعتبر اكثر سني العمر ملائمة للانتاج الابداعي . والسبب هو أن هذه الدراسة الممتازة التي اهتمت بالعديد من المحركات التي تدل على التفوق مثل التحصيل الدراسي والتوافق المهني والاجتماعي والصحة النفسية والجسمية ، لم تهتم الاهتمام اللازم بالمحركات ذات الطابع الابداعي وقد يعزى هذا الى أن مفهوم الابداع لم يكن محددا بالقدر الكافي من الوضوح والشمول في الوقت الذي بدأت فيه هذه الدراسة ، وكان على العكس من ذلك مختلطا بمفهوم الذكاء المرتفع ، أو قاصرا على عملية التخيل .

وهناك كثير من الدراسات التي حاولت أن تبين العلاقة بين التخيل الابداعي من ناحية ونسبة الذكاء من ناحية أخرى ، وتمت في الفترة التي سبقت تحديد المفهوم الحديث للابداع ، أي قبل عام ١٩٥٠ ، وانتهت جميعا الى وجود علاقة ضئيلة بين الذكاء والتخيل الابداعي . والنتيجة النهائية التي وصلت اليها هذه البحوث المبكرة هي أن التفوق في الذكاء ليس مرادفا للتفوق في الابداع . وهكذا فصلت بين هذين المفهومين وازالت الخلط الذي كان شائعا بينها .

وتميزت البحوث التي تمت بعد عام ١٩٥٠ الذي تحددت فيه الصورة الواضحة لقدرات الابداع ممثلة في الطلاقة والمرونة والاصالة بوجه عام ، بمجموعة من الدراسات الحديثة التي تبحث العلاقة بين المدى الكلي للذكاء والمدى الكلي للابداع ، حتى تحدد بشكل قاطع طبيعة العلاقة بين هذين المجالين .

وتحاول هذه الدراسات الحديثة أن تبين لنا مدى التداخل بين هذين المجالين أو بتعبير آخر مدى اسهام الذكاء في الاداء الابداعي . فهناك درجة متوسطة معينة من الذكاء (حوالي ١٢٠ درجة ذكاء) مطلوب توفرها في الشخص المبدع بحيث أنه لو توفر قدر اقل منها لما أمكن للشخص أن يكون مبدعا ، أما توفر قدر اكبر من هذه الدرجة فلا يؤثر على ابداع الفرد بالزيادة ، وبالتالي فليست هناك علاقة مطردة بين المفهومين بحيث اذا زاد أحدهما زاد الآخر أو العكس ، ولكن هذه العلاقة محدودة في جزء من المدى الكلي لهما ، وليست تعبيرا عن التطابق التام بين مدى كل منهما .

ومن الدراسات التي عالجت هذه القضية ، الدراسة التي قام بها جتزلز وجاكسون ونشراها في سنة ١٩٦٢ (١٤) . وقد قام هذان الباحثان باختيار مجموعتين تجريبيتين من طلبة إحدى المدارس الثانوية : الاولى تتكون من الطلبة الذين يمثلون أعلى ٢٠٪ من درجات مقاييس التفكير الابداعي ، والثانية تتكون من أولئك الذين يمثلون أعلى ٢٠٪ في نسبة الذكاء . وقد استبعد أولئك

الذين يمثلون أعلى ٢٠ ٪ بالنسبة للإبداع والذكاء معا ، رغم أن مثل هذا التداخل كان قليلا . وهكذا تكونت مجموعتان كل منهما تمثل نمطا مختلفا من التفوق العقلي : فاحداهما مرتفعة في الإبداع ولكن ليست مرتفعة في نفس الوقت في نسبة الذكاء ، والاخرى مرتفعة في نسبة الذكاء ولكن ليست مرتفعة أيضا في الإبداع . وقد استخدمت لقياس الإبداع اختبارات على نسق اختبارات جيلفورد ، ولقياس الذكاء مقاييس بينيه ووكسلر المعروفة .

وقد توصل هذان الباحثان الى النتائج الهامة الآتية : اتضح أن استخدام اختبارات الذكاء فقط لتعيين ذوي النبوغ بين هؤلاء التلاميذ يؤدي الى استبعاد حوالي ٧٠ ٪ من المتفوقين في الإبداع .

كما اتضح أيضا أنه لا توجد فروق بين مجموعتي المتفوقين في الذكاء والمتفوقين في الإبداع بالنسبة للتحصيل الدراسي الذي ترتفع درجات المجموعتين فيه عن بقية التلاميذ ، وإن كان المتفوقون في الإبداع يبذلون مجهودا أقل للوصول الى نفس مستوى المجموعة الأخرى حسب تقدير المدرسين .

وقد قام باحث آخر مشهور بدراساته في الإبداع هو بول تورانس (١٥) بدراسة مماثلة مستخدما نفس الطريقة السابقة في تكوين المجموعات التي درسها ، إلا أنه اختار هذه المجموعات من بين تلاميذ ثمانية مدارس ابتدائية ، لأنه عاب على الباحثين السابقين اعتمادهما على مدرسة واحدة فقط في اختيار عينات دراستهما ، واستخدم تورانس كذلك اختبارات للإبداع على نسق اختبارات جيلفورد بالإضافة الى اختبار واحد الفه هو نفسه .

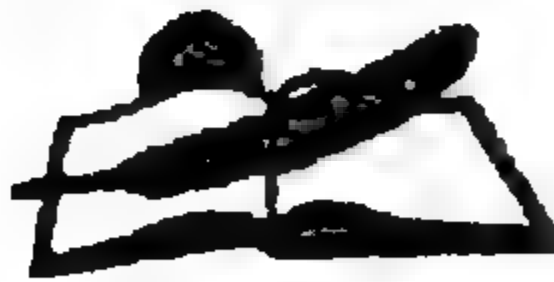
وقد توصل تورانس الى نتائج مشابهة للنتائج السابقة ، إلا أن النتيجة الأخيرة المتعلقة بعدم وجود فروق في التحصيل بين مجموعتي المتفوقين في الذكاء والمتفوقين في الإبداع لم تتحقق بالنسبة لمدرستين من المدارس الثماني التي استخدمها تورانس في عينته ، وهما مدرسة المدينة الصغيرة والمدرسة التابعة للكنيسة ، حيث

تبين فيهما وجود فروق ذات دلالة في التحصيل لصالح مجموعة ذوي الذكاء المرتفع . وسبب ذلك أن هاتين المدرستين معروفتان باهتمامها بالتأكيد على الجوانب التقليدية في التربية . وان كان ما زال هناك ارتباط مرتفع بين الابداع والتحصيل حتى في هاتين المدرستين .

ويقدم تورانس بيانات أكثر تفصيلا عن التحصيل فيقرر ان المتفوقين في الابداع يميلون لان يكونوا احسن من غيرهم في مهارات القراءة واللفات عنهم في الدراسات العملية أو المهارة في الحساب .

وقد سبق لعدد من الباحثين أن أوردوا نتائج مشابهة على اشخاص راشدين . فقد أوضح مير وشتاين في بحث لهما وجود علاقة بين درجات الباحثين الكيميائيين في اختبارات للذكاء ، وتقديراتهم في الابداع كما يقدرها المشرفون على بحوثهم . ويقرر هذان الباحثان أنه عندما ثبتت عامل التربية (نوع الدراسة) وبقيت الظروف الاخرى فان نسبة الذكاء التي تزيد عن حد معين لا تصبح ذات قيمة بالنسبة للعمل الابداعي (١٦) .

كذلك يقرر باحث كبير اخر هو فرانك بيرون (١٧) ، بعد ان لخص عدة دراسات توحي بأن هناك ارتباطا صغيرا بين المدى الكلي للابداع والذكاء ، انه بعد نسبة ذكاء ١٢٠ يصبح التفوق في الذكاء غير ذي أهمية بالنسبة للابداع . وهو يقترح — بديلا للذكاء في الأهمية — متغيرات أخرى خاصة بدرجة قوة الدوافع واسلوب الحياة .



مراجع وهوامش

Guilford, J. P., Creativity, Amer. Psychologist, 1950, PP. 444—454. — ١

هذا المقال هو نفسه الخطاب الذي القاه جيلفورد أمام جمعية علماء النفس الأمريكيين في سنة ١٩٥٠ بمناسبة انتهاء فترة رئاسته لها (١٩٤٩ — ١٩٥٠) . وهو تقليد متبع يقضي بأن يقدم كل رئيس للجمعية بياناً عما أنجز من بدوئ أثناء فترة رئاسته لها .

Guilford, J. P. Creative abilities in the arts, Psychol. Rev., 1957, 64 : 110—118. — ٢

ويتفق فكتور لوفنفيلد مع جيلفورد في رأيه بأن العوامل التي تميز المبدعين في الفن هي نفسها الميزة للمبدعين في العلم . وتوصل الى هذا الرأي من البحث الذي سيشار اليه في رقم (٤) .

a) Guilford, J. P., R.C. Wilson, P.R. Christensen and D.J. Levis : A Factor-analytic study of Creative Thinking, I : Hypotheses and description of tests. Univ. Sth. Calif. Psychol. Lab. Rep., no 4, April, 1951. — ٢

e) Guilford, J. P., R.C. Wilson and P.R. Christensen : A Factor-analytic study of Creative thinking, II : Administration of tests and analysis of results. Univ. Sth. Calif. Psychol. Lab. Rep., No. 8, July, 1952.

c) Wilson, R.C., A Factor—analytic study of Creative Thinking, Calif., 1953.

d) Guilford, J.P., Structure of the intellect, Psychol. Bull., 1956 B, 53 : 267—293.

f) Guilford, J. P., A Revised Structure of the intellect. Rep. Psychol. Lab. No. 19, Los Angeles Univ. of Sth. Calif., 1957.

g) Guilford, J.P., Three faces of the intellect. Amer. Psychologist, 1959 c, 14 : 469—479.

Lowenfeld, V., Current research on Creativity, NEAJ., 1958, 47 : 538—540.

٥ — رغم هذه الإشارة الواضحة من جيلفورد الى تعدد الصور التي تظهر عليها قدرات الابداع ، فانه حينما اقتبست اختبارات هذه لكي تستخدم كأداة رئيسية في اختيار طلبة أكاديمية الفنون بمصر (وتضم معاهد السينما والمسرح والباليه والكونسرفتوار) لم يراع التنوع المطلوب في اشكال هذه القدرات التي تسم قياسها عند الطلبة المتقدمين لكل هذه المعاهد المتنوعة باختبارات لفظية في الغالب . ولم تضم بطارية الاختبارات الابداعية التي استخدمت الا اختبارات او اثنين مما يعتمد على الاشكال والصور ، بينما لم يكن هناك أية اختبارات خاصة بالباليه او الموسيقى .

٦ — القصور الذاتي النفسي أو المداومة والمتسابعة inertia, or perseveration هذا المفهوم مقتبس من علم الطبيعة حيث يعني هناك ميل الجسم لان يبقى على حالته من السكون أو الحركة . وقد استعمل في مجال علم النفس ليستعمل مجازيا في الإشارة الى الاستمرار أو المثابرة على فكرة أو شعور أو نشاط بعد انقضاء الخبرة الأصلية المرتبطة به أو انتي اثارته اصلا . وهو من المفاهيم المتعلقة بالتصلب rigidity على الاخص في المجال العقلي . والتحرر من القصور الذاتي يعني المرونة في التفكير . ويستعمله جيلفورد هنا بهذا المعنى .

(See : Drever, J., A Dictionary of Psychology, Penguin Reference Books, 1968. P. 135).

Hertska, A.F., and all., A Factor-analytic study of Evaluative abilities, Educ. Psychol. Measurement, 1954, 581—597.

٨ — هو عامل « مواصلة الاتجاه Maintenance of Direction » وعرف اجرائيا بأنه « القدرة على التركيز المصحوب بالانتباه طويل الامد على هدف معين ، من خلال مشتقات او معوقات سواء في المواقف الخارجية او نتيجة لتعديلات حدثت في مضمون الهدف ، وتظهر هذه القدرة في امكانية المفوض متابعة هدف معين وتخطي أية مشتقات والالتفاف حولها ، بأسلوب يتسم بالمرونة » .

(انظر : صفوت فرج : الابداع والنصام ، مجلة العلوم الاجتماعية ، جامعة الكويت ، عدد ٣ ، أكتوبر ١٩٧٨ ، ص ٢٩) .

٩ - Drevdahl, J.E., Factors of importance for Creativity, J. Clin. Psychol., 1950, 12 : 21—26.

١٠ - اختبارات تورانس استخدمت في الأبحاث التي سيشار إليها بعد قليل عن علاقة الإبداع بالذكاء . أما اختبار ولش فيشار إليه بالتفصيل في الفصل السادس عند الحديث عن دور الفن التشكيلي كوسيلة لدراسة الإبداع .

١١ - Ismail, M.E., Analysing The Artistic Aptitude of the Visual Artist, M. A. Thesis, Univ. of Kentucky, 1951.

انظر أيضا العرض النقدي الذي قدمه د. مصطفى سوييف عن هذه الدراسة في الملحق رقم (٢) من كتابه : الاسس النفسية للإبداع الفني .

١٢ - نورد فيما يلي ترجمة للفقرة الرئيسية من خطاب بيري جنس (المشرف على د. عماد الدين اسماعيل أثناء دراسته للدكتوراه) الى جيلفورد في ١٠ مارس ١٩٥٢ :

« لقد اهتمت بعبارتك القائلة بانك تعرفت على عامل للأصالة في التفكير الإبداعي نسميه « عدم الميل للمألوف » من الإهور . وتشبه نتيجتك اكتشافك هذا نتائج التحليل العاملي للقدرات الفنية التي توصل إليها محمد عماد الدين اسماعيل فحسبما أفكر فانه قد توصل الى أن درجة معينة من التحرر من القيود كانت تمثل واحدا من العوامل الثلاثة أو الأربعة التي عرفها .

والدراسة السابقة اكملها السيد اسماعيل في مصر باعتباره عضو هيئة تدريس بمعهد التربية . وقد قبل تقرير عن هذه الدراسة كموضوع لرسالة ماجستير في جامعة كنتكي في عام ١٩٥١ .

كما نورد أيضا صدر خطاب جيلفورد الموجه الى م. ع. اسماعيل في ١٠ أبريل ١٩٥٢ :

« أشكر لك كثيرا الخدمة الجليلة التي أسديتها لي بارسالك نسخة من رسالتك للماجستير عن « تحليل الاستعداد الفني للمصور » وقد قرأت تقريرك بدرجة كبيرة من الاهتمام واعتقد أنك قد انتقيت لبحثك بعض الاختبارات الماهرة وكان بعضها غير معروف لدينا ، وهي من النوع الذي قد يثبت أنه مطلوب الى حد كبير بالنسبة لنا لكي نضمنه في دراستنا التالية عن المواهب الإبداعية » .

ثم يشير جيلفورد بعد ذلك الى ان ما هناك من خلافاً بين تحليلاته وتحليلات م. اسماعيل مرده الى اختلاف طريقة التحليل العاملي المستخدمة في الحالتين، فقد اعتمد جيلفورد على الطريقة الامريكية التي تستخرج عوامل متعددة اكثر مما يحدث في الطريقة الانجليزية التي استعملها م. اسماعيل وانتي تركز على استخراج عامل عام . بالاضافة طبعا الى ان هذا الاخير اُضاف بعض العوامل التي لم يضعها جيلفورد ومعاونوه في بطارية اختباراتهم .
(انظر اصل الرسالتين على الصفحتين التاليتين : ١٢٥ ، ١٢٦) .

Terman, L.M. (Ed.) Genetic Studies of Genius, California : — ١٢
Stanford Univ. Press, Vol. I, 1925 a, Vol. 2, 1926, Vol. 3,
1930, Vol. 4, 1957, Vol. 5, 1959.

Gettels, J. W. and P. W. Jakson : Creativity and Intelligence, — ١٤
New York : Wiley, 1962.

Torrance, F. P., Education and Creativity, In : C. Taylor — ١٥
(ed.) Creativity : Progress and Potential, 1964, P. 53.

Meer, B., and M. I. Stein : Measures of intelligence and Crea- — ١٦
tivity, J. Psychol., 1955, 39 : 117—126. Psycsol, Abstr., 1955,
29 : 9102.

Barron, F. : Originality in relation personality and intel- — ١٧
lect. J. Pers., 1957., 25 : 730—742.

Motives, traits and intellect in the Creative Writer. Calif.
Mon., 1962, 72 (5) : 11—14.

7319 Forest Road
Hyattsville, Md.
March 10, 1952

Dr. J. P. Guilford
P.O. Box 1134
Beverly Hills, California

Dear Dr. Guilford:

In connection with my work at Personnel Research Section, AGO, I had an opportunity to see your letter of March 6, written to Dr. Baier.

I was interested in your statement that you have identified an originality or "unconventionality" factor in creative-thinking. Your finding is similar to the results of a factorial analysis of artistic ability completed by M. H. Ismail. As I recall, he concluded that a certain freedom from restriction was one of three of four factors identified.

The study was completed in Egypt by Mr. Ismail, a faculty member at the Institute for Education. A report on the study was accepted as a master's thesis at the University of Kentucky, in 1951.

Mr. Ismail's address is Apt. 107, 509 W. 121st Street, New York 27, New York.

Dear Mr. Ismail,

The above is a reasonable facsimile of a letter I am sending to Dr. Guilford, of the psychology department at the Univ. of Southern California. He was President of the Am. Psych. Assn. in 1949-50 and his retiring address discussed the problem of discovering creativity.

Hope you and your family are getting along well with New York,


Barry Jensen

UNIVERSITY OF SOUTHERN CALIFORNIA
3510 UNIVERSITY AVENUE
LOS ANGELES 7

April 10, 1952

Mr. Mohamed E. Ismail
509 W. 121st Street, Apt. 107
New York 27, N. Y.

Dear Mr. Ismail:

Many thanks for the great favor of sending me the copy of your M. A. thesis on "Analyzing the artistic Aptitude of the visual artist."

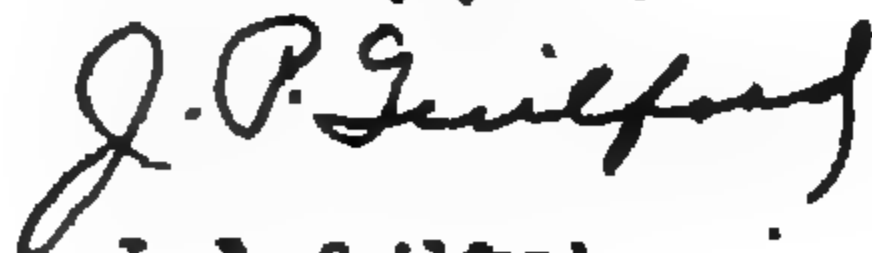
I have read your report with a great deal of interest. I think that you selected some excellent tests for your investigation, some of which were unknown to me. They are of a kind that might prove to be very desirable for us to include in our later studies of creative talents.

Our analyses have been different from yours in that we follow the American tradition rather than the British. We extract more factors, do not insist upon a general factor, and rotate reference axes. Your findings and ours will differ, therefore, in many ways, and also because you have included some factors that we did not put into our battery.

I am sending enclosed three reports from our project, two of them describing an analysis of reasoning and the third describing the tests in our first creative-thinking analysis. We have done a second reasoning analysis which verified all the factors in the first except for the one called "education of conceptual patterns." We have completed the analysis of creative abilities with quite satisfying results. Reports of these two analyses will be published very soon. Should you wish to receive copies, we will put you on our mailing list.

As soon as members of my project who should do so have read your thesis it will be returned to you. Thanking you again, I am,

Sincerely yours,


J. P. Guilford

الابداع في الشعر

انتهينا في فصل سابق عن « عملية الابداع » الى ان تفتيت هذه العملية الى مراحل معينة يفقدها وحدتها وكيبتها وحيويتها .. فتشريح فعل الابداع الى اجزاء يؤدي في النهاية الى قتله ، او الى رسم صورة ثابتة جامدة له لا تعبر عن حقيقته الدينامية .

وقد حاول عدد من الباحثين ان يقدم لنا صورة للمبدع اثناء قيامه بفعل الابداع صورة حية تنبض ويكون لها اساس من الواقع الذي يعايشه الفنان او العالم . وقد اعتمد بعضهم في هذا السبيل على المسودات التي تركها بعض المبدعين لبعض أعمالهم الفنية واستعانوا في تفسيرهم لهذه المسودات بخطابات المبدعين الى بعض اصدقائهم أحيانا . وفي هذا الصدد سنعرض لدراسة الناقد الشهير « ريدلي » عن الشاعر الانجليزي الرومانسي جون كيتس J. Keats

وهناك فريق آخر يحاول تتبع فعل الابداع عند المبدعين الاحياء عن طريق مقابلتهم او استبارهم في جلسات متعددة أعدت بغرض البحث والدراسة . وبالطبع فان هذا الامر يتطلب موافقة المبدع نفسه على القيام بهذا العمل الصعب والواقع ان هذه الموافقة ما كان يمكن أن تتم الا اذا توفر التقدير التام من المبدع لشخص الباحث الذي سيقوم باجراء الدراسة عليه . وفي هذا الصدد سنعرض لدراسة قام بها باحث مصري جاد جمع فيها بين : منهج تحليل المسودات ومنهج اختبار المبدعين أنفسهم في جلسات خاصة بهذا الغرض ، ونقصد بذلك الدراسة التي قام بها مصطفى سويف عن « الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة » ، وقام فيها بدراسة عدد من الشعراء المعاصرين له مثل عبد الرحمن

الشرقاوي ومحمود أمين العالم وأحمد رامي و خليل مردم ورضا صافي ، من خلال مسودات بعض قصائدهم وبالإستعانة باستبارات أجراها لبعضهم في مقابلات خاصة .

لنبدا هذه الرحلة في عقل المبدع لنشاهد المشهد العظيم لفعل الابداع وهو يخرج الى عالم الواقع في شكل القصيدة او العمل الفني عموما ، او في شكل النظرية العلمية ، او في البناء المعماري .

دراسة ريدلي لمسودات قصائد كيتس

البداية ليست حية تماما وقام بها ناقد انجليزي شهير هو م. ر. ريدلي (١) . ولكن الدراسة تتميز بأنها دراسة دقيقة حاول الباحث فيها أن يتصل بظاهرة الابداع الفني عن كثب ، فاختار مسودات القصائد لشاعر من أكبر الشعراء الرومانسيين في اللغة الانجليزية هو جون كيتس . والحق أن منهج تحليل المسودات يعتبر في دراسات الابداع من أفضل الطرق التي يمكن الاطلاع منها على حركات الشاعر في شعره واتجاه تفكيره أثناء عملية ابداعه للقصيدة . ولكن هذا كله يتوقف على الطريقة التي يستغل بها الباحث هذه الوثائق الهامة ويحاول أن ينطقها على أساس خطة علمية سليمة . . وهذا ما حاوله ريدلي ، فقد تناول عددا من مسودات بعض قصائد كيتس وحاول فيها أن يتتبع ذهن الشاعر وهو يشب من خاطر الى خاطر ، ويعدل من لفظ او عبارة او سطر او فقرة بأكملها ليحل محلها غيرها في مسودة القصيدة ، او مسوداتها المتعددة ، حتى تأخذ القصيدة الشكل المعروف لنا في النسخة المطبوعة التي تصل الى أيدينا . وهو يستعين أحيانا ببعض خطابات الشاعر الى أصدقائه ومريديه لكي يلقي الضوء على بعض المواضع الغامضة في المسودات .

أما عن المنهج الذي اتبعه ريدلي في محاولة الافادة من مسودات كيتس لتفسير طريقة ابداعه لقصائده ، فهو يعتمد في رأيه على محاولة تقصي ثلاثة نواح هامة هي : المصادر التي أوحى للشاعر

بقصائده ، والمواد التي تملأ ذهنه وتسهم في صياغته للعبارات والصور في كل قصيدة ، ودرجة تمكن الشاعر من السيطرة على مستلزمات الصناعة الشعرية ككل ، مما يتمثل في الحكم والتنسيق وما اليهما .

ويعتقد ريديلي أنه إذا نجح في الكشف عن هذه النواحي الثلاث فقد تعرف على فعل الابداع في صميمه .

وسنكتفي هنا بإيراد مثال واحد يدل على ما استفاده ريديلي وهو يستخدم هذا المنهج مع مسودات كيتس ، لأنه عمم هذا المنهج نفسه على مسودات القصائد الأخرى . هذا بالإضافة إلى أن القصيدة المختارة هنا ، وهي قصيدة « عشية عيد القديس آجنس » توفر لها أكثر المسودات ثراء في تاريخ الشعراء الانجليز بوجه عام .

١ - ويبدأ ريديلي بحثه بأن يحصي النسخ المخطوطة (المسودات) التي وجدها لهذه القصيدة ، فكانت أربع نسخ : نسخة بخط الشاعر نفسه .

ونسختان بخط الناشر « وود هاوس » .

ونسخة بخط جورج كيتس أخي الشاعر .

وحين قام الباحث بالمقارنة الأولية العابرة لهذه النسخ اتضح له أن النسخة المكتوبة بخط الشاعر ينقصها الجزء الأول من القصيدة كما هي معروفة في ديوانه المطبوع ، ويتألف هذا الجزء من سبع فقرات ، توجد كاملة في نسختي « وود هاوس » اللتين اكتسبتا أهميتهما في البحث من ذلك .

٢ - استعان ريديلي بالخطابات المتبادلة بين الشاعر وناشره في مقارنته الأولية بين المسودات . وقد وردت في هذه الخطابات بعض العبارات التي يعطيها النقاد والباحثون في الابداع من علماء النفس دلالات خاصة . فمن ذلك أن كيتس كان يطلب

من ناشرية مهمة الاختيار بين عبارتين يتركهما في المسودات على حالهما دون أن يقطع برأي في اختيار أيهما . ولعل هذا هو مصدر الاختلافات الطفيفة في الطبعات المختلفة لنفس الأعمال . كما أن هذا يمكن أن يفسر لنا موقف الشاعر من عمله بعد أن ينتهي منه ، فعلاقته بالعمل تنتهي بمجرد انتهائه من ابداعه في لحظة الإلهام ، أما عملية التنقيح التي يفترض أن يقوم بها في مرحلة تالية يمكن اعتبارها مرحلة « تقويم » فلم يكن كيتس يحب أن يقوم بها ، وكان يفضل أن يتركها للناسر . وهو يقول في هذا الشأن (أن حكمي يكون نشطا عندما اكتب ، شأنه في ذلك شأن خيالي في نشاطه ، بل أن جميع ملكاتي تكون منتبهة جدا ، وفي أوج نشاطها - أو أجلس بعد ذلك ، عندما يتعطل خيالي ، وتضيع الحرارة التي كانت تغذوني .. أجلس ببرود وأنا لا أملك سوى ملكة واحدة لانقد ما كتبت من منبع الإلهام ؟) .

وهذا هو سبب ترده أحيانا حين يعود الى تنقيح القصيدة بعد انقضاء فترة من الوقت على تأليفها بالنسبة لتفضيل عبارة على أخرى . وفيما يتعلق بالقصيدة السابقة فقد فرغ كيتس من تأليفها في أوائل ابريل عام ١٨١٩ ثم عاد إليها لينقحها في سبتمبر من نفس العام .

٣ - انتقل ريديلي بعد ذلك الى محاولة تحديد المصادر التي ألهمته كيتس موضوع هذه القصيدة . وقد اعتمد في ذلك على التشابه الموجود بين موضوعها وموضوعات مماثلة طرقت في مؤلفات أخرى ، سواء أكانت مجهولة المؤلف مثل ألف ليلة وليلة ، والفلكلور الانجليزي الذي اعترف كيتس نفسه في خطاب أرسله الى بيلي Bailey في أغسطس عام ١٨١٩ بالتأثر به ، أو معروفة المؤلف مثل روميو وجولييت لشكسبير وأسرار أدولفو The Mysteries of Udolpho للمسر رادكليف

Mrs. Radcliff ، أو الفيلوكولو El Filocolo لبوكاتشيو
Boccacio الايطالي . وهناك كثير من الصور والعبارات في
القصيدة مستمدة من هذه المصادر .

{ - أما الخطوة الأخيرة بالنسبة لهذه القصيدة فتتضمن البحث عن
المواد والصناعة وهذا يتأتى له من :

(١) محاولة رد كثير من الصور والعبارات الواردة في القصيدة
الى صور وعبارات وردت في مؤلفات يرجح ريدلي ان
الشاعر قد قرأها . وهذا ما يتعلق بالبحث عن المواد .
وأوضح ريدلي في هذا السبيل ان ذهن كيتس كان
زاخرا بالتراث الشكسبيري ومتعلقا به أكثر من أي تراث
آخر . وهذا شيء معروف عن الشاعر الرومنتي الشاب ، وكان
يردده في بعض خطابه ، بل ان الكثير من هذه الخطابات
المتبادلة بينه وبين أصدقائه تفيض بعبارات شكسبيرية كثيرة
ترد دون جهد أو تكلف . وقد امتلك كيتس نسختين من
مؤلفات شكسبير تركهما مليئين بالخطوط والعلامات
والملاحظات الهامشية ، مما يدل على أنه كان مولعا بشكسبير
ويقراه قراءة متذوق مفتون دارس يقف عند بعض الاستعارات
والتشبيهات ويضع تحتها الخطوط ويكتب بجوارها التعليقات
الحماسية . وقد ورد كثير من هذه الاستعارات والتشبيهات
في القصيدة التي نعيها هنا (وهي قصيدة عشية عيد
القديس آجنس) .

(ب) تتبع ريدلي عملية شطب الالفاظ أو العبارات ومحاولة
تفسيرها على أساس « تداعي المعاني » أو « تداعي
الصور » أو « الذوق » المرهف الذي يجعل الشاعر يشعر
بصدق بالتنافر بين كلمة وأخرى ، أو يحكم بدقة على عدم
الانسجام بين عبارة وعبارة أخرى تسبقها ، أو يبحث عن
الكلمات التي يمكن أن تتيح له متابعة القافية . وهذه كلها أمور
خاصة بالصناعة الشعرية .

ويعتذر ريديلي بأن تعليلاته في هذا الشأن لا يمكن ان تكون يقينية تماما ، وانما هي مجرد احتمالات تعتمد على الظن والترجيح قبل أي شيء آخر .

هـ - هناك خطوة أخرى قام بها ريديلي في دراسته تلك ، ولكنها لم تطبق بالنسبة لهذه القصيدة ، وانما طبقيها في دراسته لقصيدة « انشودة بسيشه » ، لانه يرى ان كيتس قد ركز فيها كثيرا من الصور التي كانت تأتي ناقصة في قصائد أخرى سابقة عليها . وقد حاول ريديلي أن يتتبع نمو هذه الصور منذ ظهور براعمها الاولى في قصائد أخرى متقدمة حتى ازدهارها في هذه القصيدة المتميزة .

كانت هذه هي الخطوات الخمس التي اتبعها ريديلي في بحثه في مسودات قصائد كيتس .

تقييم بحث ريديلي :

قد يجد ريديلي من ينصف بحثه هذا من بين النقاد الذين يمكن أن يفيدوا منه فائدة مباشرة ، حيث بين لهم الباحث بدقة كيف استفاد الشاعر من تراثه الثقافي ، والشكسيري منه بوجه خاص ، وموضع هذه الفائدة . ورغم ان ريديلي قد قام ببحثه باعتباره ناقدًا وليس سيكولوجيًا ، الا انه وعد مع ذلك بأن يقدم لنا تفسيرًا لفعل الابداع . . من هنا نناقشه مناقشة منهجية لنعرف كيف وصل الى نتائجه هذه . فالمهم في أي بحث علمي ليس هو النتائج بقدر ما هو كيفية الوصول اليها ، أي المنهج الذي اتبع في ذلك ، وهل هو منهج علمي سليم أم لا . وقد اعتمد ريديلي في تفسيره للمصادر التي لجأ اليها الشاعر في تراثه على التفسير المبني على النظرة الترابطية أو الآلية بوجه عام . ويتضح خطأ هذه النظرة للنشاط الذهني حين ننظر الى استعمال ريديلي لها في تحليل الشطب في المسودات في الجزئيات وليس بالنسبة للعمل ككل . فنهى يقصد

الى الالفاظ والعبارات المشطوبة ويحاول أن يعلل شطب كل لفظ وكل عبارة على حدة . وخطر هذه النظرة يكمن في تصورها أن الفكر ينتقل من لفظ الى لفظ أو من عبارة الى عبارة دون أن يعي الكل قبل اجزائه المتمثلة في العبارات والالفاظ .

وقد أدى هذا بالباحث الى أن يلجأ الى التفسير « بالتداعي » . وهذا ما يتفق تماما مع النظرة التحليلية الترابطية . فالشاعر يضع لفظا معينا في مكانه من القصيدة فيرد الى ذهنه لفظ آخر بالتداعي على أساس التلازم أو التشابه أو التضاد ، ويجد أنه أفضل من سابقه ، فيشطب الاول ويحل الثاني محله ، ولكن ما هو المعيار الذي حكم به الشاعر هنا بأن اللفظ الثاني أفضل من الاول ؟ لا يقدم ريديلي الا تعليقات ساذجة لذلك مثل الذوق السليم أو الحس المرهف للشاعر . ولكن لماذا يتوقف عمل التداعي عند اللفظ الاول ولا يتعداه الى اللفظ الثاني ؟ وما العلاقة بين حكم الذوق السليم والتداعي وأيها أقوى ؟ .

هذه كلها مواضع للخلاف والمؤاخذة نتجت من النظرة الخاطئة التي اعتمد عليها ريديلي في النظر الى طبيعة النشاط الذهني . ورغم أن استخدام المسودات كمادة يدرس من خلالها فعل الابداع تعتبر محاولة قيمة ولها أهميتها ، خاصة لأنها تدحض فكرة الالهام والسلبية التامة في تلقي العمل الفني وتوضح دور الجهد المضني في هذا العمل ، الا أن المنهج الذي اتبعه ريديلي في محاولة توضيح دور التراث الثقافي بالنسبة للشاعر ، ومدى افادته منه ، قد يفيد النقاد والادباء ، ولكنه لا يفيد الباحثين من علماء النفس لأنه لا يقدم تفسيراً لعملية الابداع (٢) .

الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر

استفاد سويف (٣) من التراث السابق للدراسات النفسية التي تناولت الابداع ونظر اليها نظرة نقدية تفيد من مميزاتها وتتجنب أخطاءها ومزالقها ، وعلى الاخص النظرة التحليلية

التجزئية في محاولة تفسير الابداع ، والوقوف عند مستوى التصنيف دون الوصول الى مرحلة التفسير . وقد تبنى منهاجا تجريبيا تكامليا لا يفصل عملية الابداع عن الكل النفسي للمبدع ، كما لا يفصلها عن خبراته وديناميات سلوكه ، ولا عن نوع العلاقة بينه وبين مجتمعه . وقد قام بدراسة عملية الابداع في الشعر على اساس مسلمة عامة هي ان عملية الابداع تحدث في مجال معين مثلها مثل أي ظاهرة سلوكية ، وتتأثر في اتجاهها وشدتها بمجموعة من العوامل قد تكون شعورية او لا شعورية .

وقد افترض سويف في هذه الدراسة ان الشرط الاول لقيام الشاعر هو ظهور « علاقة معينة » بينه وبين مجتمعه ، أي انه طبق هنا القاعدة السيكلوجية العامة التي تقضي بأنه لا يمكن تفسير أية ظاهرة بمعزل عن مجالها . اما تلك « العلاقة المعينة » بين المبدع وبين مجتمعه فتتضمن احساسه بنقص في هذه البيئة فيدفعه شعوره بهذا النقص الى البحث عن الحل الذي يرضيه من خلال ابداعه للقصيدة أو اللحن أو الصورة . . الى غير ذلك من الاعمال الفنية التي يبدو وكأن الفنان يريد بها ايقاظ استجابات معينة في الذين يشهدون فنه . فالفنان يمارس عملية تغيير بالنسبة للأفراد المحيطين به وتتبع هذه العملية بشكل اساس فهم الابداع سواء اكان علميا أم فنيا . فالعالم يقصد الى التغيير في العالم المادي المحسوس ، بينما الفنان يقصد الى التغيير في وجدان أبناء مجتمعه . ومما يسبب حدوث هذا التغيير وجسود تشابه بين أحاسيسنا نحن أبناء المجتمع الواحد . والخطوة الاولى في الكشف عن عبقرية الشاعر أو المبدع بوجه عام تكمن اذن في الكشف عن علاقته بمجتمعه .

وينبغي أن نعرف أولا علاقة الشخص العادي بالمجتمع ، قبل ان نصل لمحاولة فهم علاقة المبدع بهذا المجتمع حيث أن الاختلاف بين الاثنين اختلاف في الدرجة لا في النوع . ان الشخص العادي يتعامل في المجتمع مع نوعين من الجماعات : الاولى يطلق عليها « الجماعات الاجتماعية » وهي تلك الجماعات التي يمر بها الشخص

مرورا عابرا دون أن تربط بينه وبين أفرادها المعرفة أو العلاقات الشخصية أو العمل المشترك ، والثانية هي تلك الجماعات التي تربط أفرادها علاقات حميمة مثل جماعة الاصدقاء وتسمى هذه « بالجماعات السيكلوجية » . ويتمثل الفرق بين سلوك الفرد في كل من النوعين من الجماعات فيما يسمى بدرجة « التكامل الاجتماعي » التي تتحقق بدرجة مرتفعة في النوع الثاني من الجماعات حيث تكون قدرة الشخص على الاندماج فيها أكثر من قدرته على الاندماج في النوع الاول .

وقد لوحظ أن هذا النوع الثاني من الجماعات حين يعمل أفرادها معا « يندر أن يظلوا مجرد عدد من « الانوات » المستقلة . . بل يعمل كل منهم باعتباره جزءا من كل . . وينطبق هذا على موقف الأطفال في جماعة اللعب ، وعلى موقف الكبار في مجال الأسرة ، ومجال المهنة ومجال الحب . . حيث يتحقق هذا التكامل الاجتماعي .

وأول من حاول وضع فرض علمي لمحاولة تفسير ظاهرة التكامل الاجتماعي هذه هو عالم النفس الألماني « شولته » H. Shulte الذي افترض وجود حالة أسماها « حالة نحن » تتوفر لدى الشخص في المواقف التي يحقق فيها التكامل الاجتماعي . وإذا كان « الانا » قوة من بين القوى التي توجد في مجال سلوكنا ، فيمكن أن نتصور أيضا أن « نحن » قوة أخرى من بين قوى هذا المجال تضم الانا بحيث يصبح جزءا من كل ، ولا يقوم كقوة مستقلة تفصلها عن سائر الانوات حدود واضحة . ومن أبرز صفات سلوك الفرد في هذا الموقف هو ما يكشف عنه تعبيره اللغوي حين يتحدث عن اتجاهه نحو الهدف المشترك أو العقيدة المشتركة ، فهو لا يقول « أنا » بل يقول « نحن » . واستعمال هذا الضمير يكشف عن أن الجماعة ليست مجرد « انوات مستقلة » لكنها كل واحد يكون للآنا فيه دلالة خاصة تختلف من جماعة الى أخرى كاختلاف دلالة الكلمة من سياق الى آخر .

وحالة « نحن » هذه يمكن أن تكون أساسا ديناميا لتفسير التكامل الاجتماعي وما يتعلق به من ظواهر سلوكية مثل الحنين للاهل والاصدقاء والشعور بالاغتراب . ويقتبسها سويف لتفسير الابداع على النحو التالي .

لقد تحدث شولته عما أسماه « الحاجة الى نحن » التي تبرز عند الشخص اذا ما تطلب الموقف تكاملا مع الآخرين ، فيندفع الشخص تحت تأثير ضغط هذه الحاجة يحاول محاولات مختلفة حتى يتحول الموقف من « انا والآخرين » الى « نحن » . وتدل المشاهدة على ان حالة نحن قد تتصدع ، فينجم خلاف عميق بيننا وبين افراد الجماعة التي نتكامل معها . وعندئذ يتحول الموقف الى « انا والآخرين » بدلا من « نحن » . وحيث ان نحن تمثل القاعدة التي يستند اليها توازن الشخصية فان اي اختلال يصيب هذه القاعدة يصيب توازن الشخصية بخلل عميق . وهنا تبدأ محاولات الشخص لرأب الصدع في « حالة نحن » الذي أحدث هذا الاختلال . وتكون محاولاته عنيفة تبعا لعمق الصدع وقوة « نحن » ، كما يتحدد نوع النشاط الذي يبذله تبعا لنوع الصدع وتاريخ الشخصية ، وبالتالي يختلف مظهر التوازن الذي يتحقق بعد ذلك . اما بالنسبة للمبدع فيتأتى هذا الصدع من الصراع الذي تتعرض له شخصيته بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة . وحين يحدث هذا التصدع في « نحن » يشعر المبدع بنوع من عدم الاستقرار يرجع الى بروز هذا الصدع وازدياد شعوره بالحاجة الى نحن . غير انه لا يرضى في نفس الوقت عن وجود الحواجز والأهداف بوضعها الراهن في المجتمع ، ولذا تتجه حركته نحو تغيير هذه الحواجز مع الاعتراف ببعضها . وتبدأ حركة المبدع بمحاولة لاحداث تغيير في الواقع الذي يعيشه بما فيه من حواجز ومساك بحيث يطابق بين هدف الآخرين وهدفه ويحل هدفه محل هدفهم على حسب مقومات المجال . ودلالة المبدع بالنسبة لهذا المجال . وقد لا يكون هذا التصدع في نحن ناتجا عن تباين في

الاهداف نفسها ، بل عن ظهور حاجات لدى الشخص المبدع لا تشبع داخل النحن لان الاخرين يقيمون الحواجز في سبيلها ، فتكون محاولة المبدع متجهة في هذه الحالة الى تغيير الحواجز ، وليس الى تحطيمها كما في حالة المراهق المتمرد ، او كحالة الذهاني (المريض عقليا) الذي يتجه الى التغيير في مستوى خيالي غير واقعي . فالمبدع يختلف عن كل من المراهق والذهاني في ديناميات حركته التي تكون مدفوعة بالسعي نحو هدف واقعي وراء الحواجز ، وان لم يكن واضحا منذ البداية .

ويستعير سوييف في دراسته تلك عن الاسس النفسية للابداع في الشعر ، مفهوم « حالة النحن » من شولته لكي يبني عليه فرضا لتفسير الابداع . فيقرر ان حركة المبدع (او العبقرى) تبدأ من تصدع النحن الذي يجعله يمارس شعوريا نوعا من عدم الاستقرار والقلق والتوتر الناشيء من الحاجة الى النحن . ويستشهد على ذلك بكتابات عدد كبير من كبار الكتاب والشعراء تدل على انهم كانوا يشعرون دائما بوجود « أنا والاخرون » وليس بوجود « نحن » . فلسان حالهم يعبر عنه على الدوام عبارات مثل : انا اشعر بشعور لا يمارسه الاخرون ، او أقتنع برأى يميزني عن الاخرين ، او اتجه اتجاها لا يعرفه الاخرون ... الخ .

ف نجد مثلا شلي P. B. Shelley يقول في خطاب الى بايرون في ٢٩ سبتمبر ١٨١٦ ... « ولست ارجو الا ان تشعر منذ اللحظة التي يبدو لك فيها الجانب الحق من الاشياء ، انك مختار من بين الناس اجمعين ، للقيام بمشروع فكري اعظم مما يستطيعون ... » . ويقول بايرون في خطاب الى كينارد Kinnard ، ٣١ مارس ١٨١٧ :

... « اذا لم استطع الفوز على الجميع فلن تعني المحاولة شيئا بالنسبة لي ... » .

وكذلك يقول تولستوي الروائي الروسي الاشهر :

« طالما تخيلت نفسي رجلا عظيما ، يكتشف الحقائق لخسر الإنسانية ، فكنت أنظر لسواي من الادميين وانا أشعر بقدري ، ولكن الشيء العجيب انني عندما كنت اتصل بأولئك الادميين كنت أخجل منهم جميعا ، وكلما ازداد قدري ارتفاعا في نظري ، تضاعلت قدرتي على نشر الشعور بقدراتي بين الآخرين ... » .

ويعبر ماكسيم جوركي عن احساسه باختلاف طريقته في الكتابة عما كان سائدا في عصره بقوله :

« كنت أرى انني فهمت واحسست بأشياء معينة بطريقة تخالف طريقة الناس ، وأهمني ذلك الامر واقلقني ... حتى عندما كنت اقرا لفنان كتورجنيف ، كنت أظن أحيانا انني ربما رويت قصص الأبطال ... بأسلوب غير أسلوب تورجنيف . وفي ذلك الحين بدأ الناس بالفعل ينظرون الي كقصاص مشوق .. وكانوا بوجه عام ، أولئك الذين كنت أعيش بينهم ، ينصتون الي بانتباه ... » .

ويعبر شلي عن نفس المعنى السابق في خطاب اخر الى بايرون في ٤ مايو ١٨٢١ :

« ... (رأيي) اننا يجب الا نتخذ من بوب او من اي كاتب اخر مثالا يحتذى ، فان تقرير زعامة هذا أو ذاك يجعل المشكلة تستحيل الى اختيار للشكل الذي يمكن معه ان تكون الرداءة مقبولة ، والواقع أن العبقرية الحققة تخلص نفسها من شوائب الماضي جميعا » .

ويروي الشاعر والناقد الانجليزي المعاصر « ستيفن سيندر » المولود في ١٩٠٩ في سيرته الذاتية التي صدرت في سنة ١٩٥١ بهذا العنوان الذي يعبر عن الاختلاف مع كل العالم : « عالم داخل العالم » ، ويروي فيها كيف كان يشعر بالغربة بين زملائه في جامعة اكسفورد عندما كان طالبا فيها :

« ... كانوا يعتبرون اهتمامي بالشعر والتصوير والموسيقى ،
وقلة اكتراثي لآلئهم ، وشذوذي في الملبس والمظهر الشخصي ،
كانوا يعتبرون ذلك من أعراض جنوني .. » .

« وفي غمرة مراهقتي المتزهية ، كنت عاجزا عن الاهتمام
بزملائي الطلاب كما هم ، كنت أتوقع منهم الاهتمام بي وبما يثير
اهتمامي ... وعندما تبينت أنهم لا يكثرثون لغير اللعب والبساتين
والشراب شعرت بخيبة أمني فيهم . وأسوأ من ذلك ما تبينته من
نفورهم من كل من لا يماثلهم » .

« وقد تأرت لنفسي منهم .. بأن عمدت الى أن أكون تقيضا
لهم . فأصبحت متصنعا ، ارتدي رباط رقبة أحمر ، واتخذ
اصدقاء من خارج الكلية وأبدو غير وطني ، وأعلن أنني من انصار
السلام وأنني اشتراكي ، بل عبقري . وعلى جدران مسكني كانت
تتدلى نسخ من لوحات جوجان وفان جوخ وبول كلي . واعتدت في
الأيام المشرقة أن أجلس على وسادة في فناء الكلية وأقرأ الشعر » .

وفي نفس هذا الاتجاه الذي يبعد عن المؤلف يقول كاتبنا
الكبير توفيق الحكيم * في إحدى رسائله عن فترة الشباب أو
« زهرة العمر » :

« ... ثم هناك شيء آخر ... هو طبيعتي التي تميل الى
عدم الأخذ بما يأخذ به الناس جميعا من أوضاع هربا من الوقوع في
الابتدال وشغفا جنونيا بالتميز والاغراب .. لقد وجدت سندا
واساسا لرغبتني المحرقة في الخروج على ما اسميه المنطق العام .
واقصد المنطق المبني على فروض عامة مصطلح عليها غير متنازع
في صوابها . كالفرض بأن الغيرة مثلا دليل الحب أو أن الخيانة
رذيلة . فالنتائج المترتبة على هذه الفروض العامة تكون في الغالب
هي الأخرى نتائج عامة ويصح عندئذ تسمية كل ذلك بالمنطق العام .

* توفيق الحكيم : « زهرة العمر » ، القاهرة : مكتبة الآداب ، الطبعة الثانية ،
١٩٤٤ . ص ٥١-٥٤ .

أريد أن يكون هنالك منطق خاص ، يحوى فروضا خاصة لا تخضع للمألوف من الآراء والمشاعر ، كالفرض بأن الحب لا يحوى غيره مطلقا ولا بغضا مطلقا . ومن مثل هذه الفروض تتولد نتائج خاصة ، ومن خلاصة كل ذلك يقوم ذلك الذي اسميه المنطق الخاص » .

أما وسيلة كل من هؤلاء الفنانين المختلفة في هذا التعبير فلا تهدم الأساس الدينامي المشترك وراء كل هذه الأنواع من التعبير ، التي يمكن أن ننظر إليها باعتبارها الأسباب أو العوامل النوعية في الإبداع التي تجعل من أحدهم ناثرا ومن الآخر شاعرا ومن الثالث نحاتا أو مصورا . . إلى آخر ذلك من صور الإبداع المتنوعة . ويفترض سوفيت لتفسير هذا السبب النوعي فكرة الإطار الذي يكتسبه المبدع من خبرته وإطلاعه المنظم بطريقة خاصة على الأعمال الفنية أو الأدبية أو العلمية . وهذا الإطار نفسه يوجه وينظم عمليات إدراكه اللاحقة نحو الأعمال الفنية أو العلمية التي تناسب مجال إبداعه ، وتكون هذه الأطر على درجة من التماسك ، فهي من أهم عوامل التنظيم والتكامل في الشخصية ، وهي التي تربط الماضي بالحاضر .

وعلى هذا الأساس يفترض سوفيت في بحثه هذا أنه إذا كان الشعور بالحاجة إلى النحن هو العامل العام للإبداع ، فإن «الإطار» هو العامل الخاص أو النوعي له .

ومما يدل على أهمية الحاجة إلى النحن كعامل عام مشترك في تفسير الإبداع ما لاحظته هانز ساكس — أحد تلامذة فرويد — من أن الشاعر ينظر إلى إعجاب المتذوقين لشعره بنظرة مغايرة لتلك التي ينظر بها إلى أي تشجيع اجتماعي يتعلق بأي عمل آخر يقدم عليه . ونتيجة لذلك فإن الشاعر يشعر بتخلصه من عزلته عن الآخرين . ويفسر سوفيت ذلك في ضوء فرض الحاجة للنحن بأن الشاعر تقل عنده حدة الشعور « بأننا والآخرين » عندما يصبح أمام « آخرين » يقبلون ما يلقيه اليهم ، وبالتالي تتحقق له « نحن » جديدة ، هو الذي نظمها إلى حد ما ، ولذا فهو يرتضيها لان الشاعر

والمتذوق في هذه الحالة يكونان مجتمعاً متكاملين ، أو يكونان « نحن » .
وتكون حركة الشاعر مدفوعة نحو هذه النحن الجديدة بطريقة لا
يشعر بها حتى أنه - أي الفنان - كثيراً ما ينفيها حين يسأل : هل
تؤلف شعرك للقراءة ؟ فهو صادق حين ينفي ذلك ، ولكن بجانبه
الدقة في التعبير في نفس الوقت ، لأن لكل شاعر قارئاً واحداً على
الأقل ، وربما كان هذا القارئ متخيلاً في بعض الأحيان ، وربما
كان في أحيان أخرى مجموعة من الأصدقاء يمثلون الحلقة الضيقة
من قرائه الذين يحترم ثقافتهم أو يشق في ذوقهم الرفيع . واهتمام
الفنان بعد أن يفرغ من عمله الفني بالبحث عن هؤلاء ليعرض عليهم
ما أنتجه اهتماماً ذو دلالة معينة ، إذ أنه مظهر اندفاع « أنا » الفنان
نحو النحن الجديدة التي تحقق له الاستقرار . وحركة الإبداع لا
تتم إلا بهذه الحركة نحو « الآخر » لاستعادة « النحن » .

ويحاول سوييف أن يبرهن على هذا الفرض بما ورد في خطابات
ومذكرات بعض الشعراء والكتاب والفنانين . فمن ذلك ما يقوله
بایرون في خطاب إلى ناشره كينارد ، في ٢٤ فبراير ١٨١٧ :

« ... ولما كنت لم تشر أية إشارة إلى النشر فقد بدأت أفكر
فيما هو محتمل إلى حد ما ، وهو أن العالم المثقف لم يبد أي رأي في
(أشعاري ...) وجعلت أهدى نفسي تلك التهدة التي اعتادها
المؤلفون ، فأجمع بيني وبين الأجيال القادمة وأحاول أن أتبين معالم
تلك القلة السعيدة » .

ويقول كذلك في خطاب إلى هوبهاوس في ٣١ مارس ١٨١٧ :

« ... وقد سرتني جداً ما علمته من أن البعض أحبوا التشيد
الأول من « تشيلد هارولد » وسرتني بوجه خاص أن أجد بيلي
يعجب به ، لأنه رجل ممتاز إن لم يكن عبقرياً ... » .

ويقول شلي ، في خطاب إلى بایرون ، في ١٤ سبتمبر ١٨٢١ :
« ... كذلك أرسلت له خطاباً (يعني المستر ابتون Mr.

Apton) أسأله فيه ألا يرسل الي آراء الناس سواء أكانت مدحا أم قدحا ، لان كل ما في الامر ان هذه الاقوال تثيرني وتستأثر بانقباهي ، مع انني أفضل أن أشغل بشيء آخر » .

ويقول هذا الشاعر نفسه ، في تصديره « لبرومثيوس طليقا » : (٤)

« أرجو أن يؤذن لي في هذا المقام بأن أعترف بأنني أحمل بين جوانحي شهوة لاصلاح العالم . . . لقد كان غرضي الى هذه اللحظة لا يتجاوز تقريب المثل الاخلاقية العليا الى اذهان الخاصة من قراء الشعر ، وهي اذهان مصقولة . . . ولو قيض لي أن أعيش حتى احقق ما تصبو اليه نفسي ، أعني حتى ادون للناس سجلا منظما للعناصر الحقيقية التي يتكون منها المجتمع الانساني كما أراها انا ، فلا يأملن دعاة الظلم والجهالة اني متخذ من اسخيلوس دون افلاطون مثلا احتذي به » .

والنصان اللذان أوردهما الباحث من بايرون واضحا الدلالة ويكشفان بغير موارد عن حركة نحو الآخر بحثا عن النحن حتى لو كانت هذه النحن متمثلة في قلة من الصفوة التي يضيف عليها الشاعر صفات الامتياز والعبقرية ، أو حتى لو كانت هذه الصفوة لن توجد الا في المستقبل بين الاجيال القادمة .

أما شلي فهو أيضا يهتم اهتماما بالغا برأي الآخرين في شعره ولكنه يرفض سماع مثل هذه الآراء حتى لا تستأثر باهتمامه وتصرفه عن مواصلة فعل الابداع نفسه . والنص الثاني يتطلع فيه أيضا - مثل بايرون - الى مشارف المستقبل ليؤلف بينه وبين الآخرين الذين يطمح الى تغييرهم حتى يقتربوا من المثل العليا التي يؤمن بها والتي جعلته يميل الى التوحد بفيلسوف المثل افلاطون بدلا من رب الفن وأمامه اسخيلوس . والشاعر يعتبر نفسه مصلاحا لهذا العالم وهو الذي يمكنه أن ينتشل « الآخرين » من الفساد ويوجههم الى الصلاح فيؤلف بين « الجميع » في جو صالح يرضاه الشاعر فيستقر فيه معهم لانه لم يعد يفصل بين « آخرين » في

فساد وجهل وشقاء وبين « الانا » التي تنفر من هذا الفساد وتعرف طريق الصلاح . . فالآخرون والانا منضمون في « نحن » التي يريد الشاعر أن يحققها عن طريق فعل الابداع .

ومن أوضح الامثلة أيضا على حركة الانا نحو الآخرين المتمثلين في الصفوة من الاصدقاء المتذوقين ما كان كيتس يفعله في خطابه اذ كان يورد بعض أجزاء من قصائده ، يعرضها على صاحبه ويسأله حكمه فيها . ومن هذا القبيل ما فعله في الخطاب رقم (٣٠) من « خطابات جون كيتس » فقد أورد عدة أبيات من قصيدته « انديميون » « ليسأل رينولدز Reynolds » حكمه فيها ، وفعل مثل ذلك في خطابات عدة .

ولو خرجنا من مجال الشعر الى مجال أرحب هو مجال الفنون السمعية كالموسيقى والمسرح ، لوجدنا أن وجود جمهور المستمعين والمتذوقين من النظارة يلعب دورا هاما في الابداع . وكلنا يعرف كيف يتوق الكثيرون من نجوم السينما للعمل في المسرح حيث الاداء الحي أمام الجمهور - بدلا من الاداء أمام الآلات والكاميرات في السينما - يعطيهم احساسا بلذة الخلق والابداع ، كما يوصل اليهم رأي الجمهور في أدائهم بشكل مباشر وفوري .

ويصدق هذا أيضا على الموسيقى . ولنتأمل فيما يقول توماس رسل عازف الكمان الشهير الذي كان عضوا في اوركسترا لندن الفيلهارموني .

« ان معظم الفنانين المبدعين . . يرون في المستمع جزءا جوهريا من حياتهم حتى أثناء التأليف أو أثناء الاستعداد لاداء أحد الاعمال الموسيقية ، يقوم في قرارة اذهانهم مستمع خيالي ، ومع ان معاييرهم الفنية قد تكون صاحبة الكلمة الأخيرة فيما يقبلونه من عناصر في اعمالهم ، فانهم يحتاجون الى مستمعين ليؤمنوا على هذه المعايير . وهذا هو السبب في أن الاذاعة عمل قاتل بالنسبة لاي موسيقى مرهف ، أما الميكرفون الذي لا شعور لديه . . فانه لا يقوم بديلا عن

جماعة حية من الناس . وقد يستطيع من يذيع حديثا أن يكون لنفسه فكرة عن المستمعين الذين يتتبعون كلماته - وربما كان التليفون (أو الهاتف) هو صاحب الفضل في أعداده لذلك - اما الموسيقى ، وخاصة اذا كان يعزف مع مجموعة ، فانه سوف يفتقد استجابة جمهور المستمعين التي تسهم بنصيب كبير في الاداء .

ولعل في حالة السير توماس بيتشام - قائد الاوركسترا الشهير - مثالا واضحا على صدق هذه الملحوظة . فهو عندما يقوم « بالعزف الاعدادي » Rehearsing مع الاوركسترا دون وجود اي مستمع يمضي في عمله دون أن تبدو عليه مظاهر الحماس ، ويمضي أحيانا بطريقة عشوائية ، لكن ضع مستمعا واحدا في الصالة ، وفي الحال يتغير الموقف . فعلى حين فجأة يصبح العزف مشوقا ، وتحقق التأثيرات الدقيقة ، وتومض شرارة المعية كالكهرباء .

اجراءات البحث وأدواته :

حاول سويف في بحثه هذا أن يجمع بين استخدام أكثر من أداة من أدوات البحث ، على النحو التالي :

أ - استخدام الاستبيان Questionnaire لتتبع عملية الابداع لدى عدد من الشعراء العرب .

ب - استخدم « الاستبار » أو المقابلة الشخصية مع بعض هؤلاء الشعراء ، حيث كانت تلقى عليهم فيه أسئلة لتوضيح دقائق موقف الابداع التي ظهرت في الاستبيان السابق .

ج - تم تحليل مسودات بعض قصائد شاعرين من هؤلاء هما : عبد الرحمن الشرقاوي ومحمود أمين العالم .

واستعان على توضيح الغامض في هذه المسودات بالقاء أسئلة على الشاعرين في جلسات استبار أخرى . وانتهى الباحث من

تحليل الاجابات على الاستبيان ، واقوال الشعراء في الاستبار ،
ومن تحليل المسودات ، الى فكرة منظمة عن ديناميات عملية الابداع
في الشعر نعرض فيما يلي اهم أسسها بنفس العناوين الفرعية
لصاحبها كما أوردها في دراسته المنشورة (٣) .

١ - التجربة الخصبة :

في كل قصيدة يبدعها الشاعر نجد تجربة او حادثا معاصرا هو
الذي أوحى له بهذه القصيدة . ولكن لو تتبعنا نشأة العمل الفني
في نفس صاحبه لوجدنا له أصداء قديمة لم يقم هذا الحادث المعاصر
الا بآثارها من أعماقها . فما من قصيدة أبدعها الشاعر الا « ولها
ماض » في نفسه . وليست قيمة التجربة المعاصرة بخطورة ما فيها
من أحداث بل بوقع هذه الاحداث - مهما كانت تافهة - على نفس
الشاعر . فهناك اختلاف دينامي عميق في تلقي كل منا لاية تجربة ،
بناء على ما تثيره هذه التجربة في نفسه ، من توترات تصدر عن
اجهزة عميقة في الانا . وطبيعة هذه الاجهزة النفسية انها تميل
- كلما حدث بها توتر - الى العودة الى حالة الاتزان المثلى . اي
ان حالة التوتر تخلق دافعا الى نشاط ما - يكون هنا فعل الابداع
نفسه - يؤدي الى خفض هذا التوتر كيما يعود الى الاتزان .

ويذكر سوييف ان كل الاجابات التي حصل عليها من الشعراء
باستبيانه تكشف عن ان كل القصائد - حتى قصائد - اللحظة
الحاضرة - كان لها ماضي في نفوسهم ، وهو يحدد هذا الماضي بأنه
« تجربة اشترك فيها الانا ككل . ومن الواضح ان كثيرا من التجارب
تمر بنا دون ان يشترك فيها الانا ككل ، بمعنى انها لا تقوم على
توترات عميقة لدينا » .

ويدلل على ذلك بما وجدته الباحثة النفسية الالمانية
تسيجارنيك في تجاربها على تذكر الاعمال التامة والفرق بينه وبين
تذكر الاعمال الناقصة . فقد لاحظت هذه الباحثة ان بعض
الاشخاص كانوا يقاومون مقاومة عنيفة محاولتها ايقافهم عن اتمام
بعض الاعمال ، بينما كان الآخرون يبدون مقاومة أقل نسبيا .

فاستنتجت من ذلك ان أي ايفاف لعمل متكامل ، أي له بداية ونهاية ، قبل أن يتم تلقي مقاومة بفضل التوتر الذي بدأ بالفعل بظهوره لكي ينتهي بانتهائه . وتتفاوت المقاومة من شخص لآخر تبعاً لموقفه ككل ، وقد وصفت الاشخاص الذين أبدوا مقاومة أعنف بأنهم اشخاص طموحون ، يبدو أنهم قد ربطوا بين اتمامهم هذا العمل وتقدير شخصيتهم بوجه عام . ولذا كان التوتر الدافع لدى هؤلاء أكثر عنفاً لانه صادر عن الاجهزة النفسية العميقة في الانا التي تميل الى الاتزان بدرجة أعظم . فهناك اذن اختلاف دينامي عميق في تلقي كل منا لاية تجربة . فمشاهدة منظر ما أو سماع حديث أو تلقي نبأ بموت أحد الاصدقاء ، يترك كل منها أثراً مختلفة تبعاً للموقف والشخص . ومن المؤكد أن الحدث الأخير - موت أحد الاصدقاء - يترك أثراً أعمق بكثير من موت شخص غريب ، ولكن لو كان هذا الشخص الغريب هو جيفارا مثلاً ، وكان متلقي هذا النبأ شخصاً تقديمياً ثورياً لاختلف الأمر الناتج في هذه الحالة عن الحالة العادية السابقة . وفي الحالتين فإن الحدث يمس أعماقاً في الانا ، ويترك في هذه الأعماق توترات تدفع الفرد الى خفضها لكي تعود الى نوع من الاتزان .

فاذا وقعت للشخص تجربة أخرى تمس هذه الأعماق ، أي يكون لها بالنسبة للانا نفس الدلالة التي كانت للتجربة القديمة ، فإن آثارها تلتقي بآثار التجربة القديمة ويؤثر هذا في دلالة التجربة الجديدة .

ويعتبر سويف هذه التجربة التي تقع للانا وتثير فيه آثار تجربة مشابهة من حيث موقعها من الانا ، هي التجربة الخصبة بالنسبة للشاعر ، أي من يحمل الاطار الشعري باعتباره الطريق الى استعادة النحن .

٢ - لقاء التجريتين :

ماذا يحدث بالضبط عندما تلتقي التجربة الحاضرة بآثار التجربة الماضية ؟ يورد سويف وصفاً لسبندر ذكره في سيرته

الذاتية ، التي أشرنا إليها ، في معرض مقارنته بين موقفه من الشعر وبين موقف أودن Auden الشاعر الانجليزي المعاصر ، ويشرح فيه طبيعة هذا الالتقاء . يقول سبندر : « . . الذاكرة هي جذر العبقرية المبدعة . فهي تمكن الشاعر من أن يصل لحظة الإدراك المباشرة التي تسمى « الإلهام » باللحظات الماضية التي حملت اليه انطباعات مماثلة . وهذا الوصل للانطباع الراهن بالانطباعات الماضية يمكن الشاعر ، في لحظة من أن يخلق تأليفا عبر الزمن ، قوامه انغام ان هي الا انطباعات مماثلة تلقاها الشاعر في أوقات متباينة ووصل بينها في تشبيه يحتويها جميعا متعاصرة » .

« ان أهم ما يميز الشاعر من سائر الشعراء نوع ذاكرته والطريقة التي يستخدمها بها . وثمة نوعان من الذاكرة : نوع يمكن تسميته بالذاكرة الصريحة المشعور بها والآخر هو الذاكرة الخفية واللاشعورية . . فأما الذاكرة الصريحة الشعورية فهي ذاكرة الانطباعات التي صيغت في الذهن على هيئة أفكار وقت تلقيها . وأما الذاكرة الخفية اللاشعورية فهي ذاكرة الانطباعات التي لم نصفها شعوريا (في الفاظ) وقت تلقينا لها وبالتالي فان تذكرها يبدو وكأنه خلق لها من جديد ، أو كأنه التقاء بها لأول مرة » .

« ولقد كان نوع التذكر عند أودن صريحا . ففي كل لحظة كان يجد رهن اشارته مستودعا هائلا من الانطباعات المسجلة كأفكار لا تزال محتفظة بحيويتها . . أما أنا فكانت ذاكرتي مدفونة ، وكان تذكر الانطباعات الماضية بالنسبة لي عملية لا ارادية الى حد ما ، عن طريقها تستدعي خبرة جزئية راهنة خبرات مماثلة وتبعثها من أعماق الماضي » .

ويحلل سوييف ما جاء في اجابات الشاعرين خليل مردم ورضا صافي على الاستبيان على ضوء ما يراه ريتشاردز I.A. Richards في محاولته لتحديد السبب الذي من أجله تبعث بعض التجارب الماضية دون سواها ، بقوله : ان قابلية التجربة للبعث تعتمد أولا وقبل كل شيء على مقدار اهتمامنا ، أو بالاحرى على دوافعنا التي

نشطت اثناءها . واذا نحن لم نعان اهتمامات مماثلة فان البحث يكون عسيرا . فالتجربة الاصلية مشيدة على عدد من الدوافع ، اتنا من خلالها ، بل لقد نستطيع أن نقول أنها هي هذه الدوافع نفسها ، والشرط الاساسي لبعثها هو حدوث دوافع مشابهة .. وعودة جزء من الموقف من شأنها أن تعيد اظهار الكل . ولما كانت دوافعنا تنتمي الى عدة ابنية ، فمن المؤكد أن بعض المنافسة ستجري حول أي هذه الابنية هو الذي سيبعث ، والظاهر أن ما يحسم المشكلة هو نوع العلاقة بين الاجزاء ، فان الكل الاكثر انتظاما اقوى مما سواه من الابنية ، والآثار المنتظمة ، أي المتخلفة عن تجارب استجبنا لمقوماتها « ككل » تكون أكثر استعدادا من غيرها للبعث .

وينتهي سوييف من تحليله لقصيدتين عند هذين الشعارين الى أن « القصيدة ككل » إنما تدور حول الانا ، فهي وصف لمجال ادراكي مركزه الانا . وفي مثل هذا المجال تكتسب المدركات خصائص فراسية يرى أنها ربما كانت من أبرز ما يكشف عنه الشاعر في ابداعه .

٣ - الخصائص الفراسية : Physiognomic Characters

يختلف عالم الطفل والبدائي عن عالم الراشد المتمدين ، فهو عند الاولين عالم قوى متفاعلة : فهذا الشيء جذاب وذلك منفر ، وهذا رهيب وذلك مزعج ، في حين أنه عند المتمدين عالم أشياء لها حظ من الاستقلال والاستقرار في خصائصها الوظيفية ويمكن ارجاع الخصائص الفراسية للأشياء الى تأثير الانا مباشرة بهذه الأشياء ، فالطفل مثلا ينظر الى هذه اللعبة فتجذبه ويحاول أن يدفع اباه الى شرائها ، وينظر الى هذا المقعد « فيدعوه » المقعد الى القفز عليه ، والكرة « تهيب به » أن يركلها ، والعصا تحمسه الى « امتطاء صهوتها » .. وهكذا نجد أن كل ما في مجاله يرتبط بالانا مباشرة فيدفع فيه التوترات الدافعة الى الفعل ، وعلى العكس من ذلك نجد الراشدين ينظرون الى هذه الأشياء نظرة وظيفية موضوعية

فحسب ، والفارق بين موقف الطفل وموقف الراشد يتضح من النتائج المتحققة في السلوك لدى كل منهما ، مما يدل على اختلاف ديناميات الموقف . فالأنا المتجانس عند الطفل مرتبط بالمجال بدرجة تجعل لقوى هذا المجال تأثيرا مباشرا عليه ككل ، في حين أن الراشد يكون « مستقلا » عن المجال (وليس منعزلا) ومتغائرا نتيجة لترقي سلوكه . ويرجع هذا الاستقلال الى ظهور عدة أجهزة داخل الأنا لها نوع من الاستقلال بحيث يمكن للفرد أن يدفع بعضها الى الفعل دون أن يدفع معه الأنا ككل ، ويبدو ذلك مثلا في التفكير الموضوعي الذي نمارسه كنشاط جزئي للأنا .

ويقرر فرتهيمر أن العلاقة الأصلية بين الأنا والمجال علاقة دينامية ، وليست علاقة معرفية ، فالأصل في الموقف أن الأشياء تدفع الأنا الى « الفعل » الذي يمارسه ككل ، بأجهزته الحركية وغير الحركية . ومعنى ذلك أن هذه الأجهزة في الأصل متكاملة تصل بينها أفعالها . . أي أن الإدراك يكون مؤديا نحو الفعل . وهذا يعني أن الأصل في إدراك الأشياء هو أن تدرك خصائصها الفراسية . ونحن نجد ذلك متحققا عند الطفل - كما ذكرنا - وعند البدائي أيضا ، وبالمثل نجده عند الشاعر .

على أن موقف الشاعر ليس كموقف الطفل أو البدائي بالضبط فهو راشد يعيش في مجتمع متحضر ، وإدراكه يمضي داخل إطار اكتسب مضمونه من تراث مجتمعه . ومع ذلك فإن إدراك الشاعر يماثل إدراك الطفل أو البدائي من حيث أنه يدرك الخصائص الفراسية للأشياء ، أي يدركها على أنها دافعة للأنا الى فعل . لكن هذه الخصائص التي تبدو له لا شك أنها مغايرة لما يبدو للطفل أو البدائي ، فهي « ككل » في المجال السلوكي تعتمد على تاريخ الشخصية ، ولذا فإنها تختلف من شاعر الى آخر فالثورة بالنسبة الى « هوراس » صديق الريف مقرونة بالحزن والأسى في حين أنها بالنسبة لـ Aragon مقرونة بالامل والرجاء ، والآلة عند طاغور عابسة تدعو للتشاؤم ، أما عند Auden فمشرقة تنم عن مستقبل باسم .

وهنا تبدو تبعية الخصائص الفراسية الى حد ما للاطار الذي يتأثر بالثقافة والمجتمع . ويمكن القول بوجه عام أن ادراك الشاعر يشبه ادراك الطفل والبدائي من حيث الشكل ، ويختلف عنه من حيث المضمون . فالشاعر يمثل تكامل الطفل أو البدائي مع مجاله ، ولكن في مستوى أعلى .

والتعبير عن الخصائص الفراسية للأشياء من أهم ما يميز عملية الابداع في الادب بكل أنواعه ، وليس في الشعر فقط .

٤ - خطوات الابداع :

لنتحرك الان مع الشاعر وقد اتته تجربة متصلة بالانا وبعثت عنده آثار تجربة قديمة جرت على الانا ، وتبادلت التجريبتان التأثير والتأثير واختلط الامر على الشاعر فكأنه في دوامة ، فلا يمكن ان يستقر الانا وهو في هذه الحال لان الاستقرار لا يتم الا اذا كانت اجزاء المجال واضحة المعالم واضحة الصلات ، اي أنها هي نفسها في حالة استقرار . فاذا لم يتوفر ذلك ظهرت بالانا توترات تدفعه الى محاولة التوضيح كي يتحقق الاتزان .

وهكذا يندفع الفنان نتيجة لالتقاء التجريبتين في نشاط يهدف الى خفض التوتر واعادة الاتزان ويكون هذا النشاط منظما بفعل الاطار فتكون النتيجة قصيدة (او لوحة او لحن موسيقى في اطر أخرى) . ويختلف اختلال الاتزان باختلاف التجارب التي يواجهها الفنان ، بحيث يمكن أن نتحدث عن اختلال سطحي واختلال عميق واختلال خطير واختلال ضئيل ، ويبدو اثر ذلك في صعوبة عودة الاتزان الى الانا وتأخر هذه العودة فترة طويلة أحيانا ، وعلى هذا الاساس يمكن أن نعلل كون فيكتور هيجو لم يستطع أن يبدع من معين تجربته بوفاة ابنه الا بعد مرور عام على هذه الوفاة . وكيف أن كثيرا من الادباء العرب لم يستطيعوا أن يكتبوا أدبا أو شعرا عن نكسة حزيران ١٩٦٧ الا بعد مرور شهور طويلة بل وسنوات عليها .

ومن المحقق أن هذا النشاط يكون مدفوعا بضغط جهاز أشد اتساعا هو جهاز « النحن » ، فإن اختلال اتزان الأنا ككل واندفاعه إلى تحصيل اتزان جديد يعني اختلال الصلة بينه وبين النحن واندفاعه إلى إعادة هذه الصلة على أسس جديدة تبدو فيها آثار تجربته عن طريق الأطار . ومن هنا كان العمل الفني فرديا واجتماعيا في وقت معا ، فهو تنظيم لتجارب لم تقع إلا لهذا الفنان ، لكنه تنظيم في سياق الأطار ذي الأصول الاجتماعية الذي يحمله الفنان ويتخذ منه عاملا من أهم عوامل التنظيم .

ومما يدل على أن هدف الشاعر في إبداعه هو تنظيم تجربته وبالتالي إعادة الاتزان إلى الأنا ، أن عملية الكتابة نفسها - أثناء الإبداع - ليست سوى وسيلة نحو هذا التنظيم يستعين بها لتثبيت جوانب التجربة حتى يستطيع أن يجمعها في « كل » دون أن تفلت منه بعض أجزائها . وإذا استطاع الشاعر بآية طريقة أخرى أن يثبت هذه الجوانب فلا حاجة له إلى الكتابة . ولذلك نجد شاعرنا أحمد رامى يقول : أنا قلما أكتب عندما أبداع ولكني أغني . وكذلك عرف عن تولستوي أنه اعتاد ألا يتكلم أبدا عما سيكتبه من قصص ، لاقتناعه بأنه لن يستطيع الكتابة عما نظر في تفاصيله من قبل . وهو يقر بحق أنك إذا عشت مرة فيما تود أن تبدع فإن الحالة الدافعة إلى هذا الإبداع لن تتأتى لك مرة أخرى . .

ومن هنا يبدو أن فعل الكتابة مجرد طريق إلى التنظيم أو التوضيح فإذا سلك الشاعر طريقا آخر وبلغ الهدف فقد انتهى التوتر الدافع وعندئذ تحل حالة « الفقدان » forgetfulness التي تحدث عندما تفقد الدافع إلى عمل ما ، مع أنك قد تتذكره بكل وضوح ، وهذا غير النسيان forgetting الذي لا يذهب بالتوتر الدافع ، بل بمجرد أن تتذكر تعود إلى محاولة إنجاز الفعل . أضف إلى ذلك أن التحدث إلى الغير يحقق هدف التوتر الأشد اتساعا ، ألا وهو توتر الحاجة إلى النحن . وربما كان في هذا تفسير لقلّة الإنتاج الأدبي المنشور للأدباء والشعراء الذين كانوا مولعين بالسهر

والحديث في « شلة » من الاصدقاء والمريدين مثل شاعرنا الراحل كامل الشناوي ، الذي اشتهر بعدم كتابة شعره ، وبانشاده في حلقات الاصدقاء حتى انه عندما توفي جمع اصدقاءه بصعوبة شديدة بعض شعره هذا لكي ينشر في ديوان صدر بعد وفاته .

وهكذا تكون حركة الشاعر في عملية الابداع مدفوعة اساسا نحو تنظيم هذا « المشهد الجديد » او هذه التجربة التي هي نتاج التقاء آثار تجربتين ، داخل الاطار الشعري الذي يحمله . ومن المحقق ان هذا الاطار نفسه يعاني في ذلك بعض التغير بحيث يمكن ان نقول من ناحية اخرى ان فعل الابداع هو اعادة تنظيم الاطار وقد تسربت اليه هذه « التجربة الجديدة » .

ولكن كيف يتقدم الشاعر نحو هذا الهدف ؟

انه الان يحمل التوتر الدافع ، والظاهر ان هذا التوتر يكون في بداية العملية سطحيا ، لكنه كلما اقترب من نهايته ازداد عمقا وثقلا على الانا ، بحيث ان الانا يصبح في قبضته .

والواقع ان كل عمل متكامل نبداه ونمضي فيه نحو نهايته ، يجعلنا نزداد اندفاعا كلما اقتربنا من هذه النهاية . بمعنى ان التوتر يزداد سيطرة على الانا كلما اقتربنا من النهاية . ومما يدعم ذلك ما لاحظته الباحثة الالمانية تسيجارنيك من ان الاشخاص الذين اجرت عليهم التجارب الخاصة بالفرق بين تذكر الاعمال التامة وتذكر الاعمال الناقصة او المبتورة ، يقاومون بشدة محاولة ايقافهم عن مواصلة الاعمال التي اوشكوا على انهاءها ، وعلى العكس تكون مقاومتهم طفيفة نسبيا اذا قاطعتهم الباحثة قرب البداية ، كذلك يكون تذكرهم للنوع الثاني من الاعمال التي توشك على الانتهاء افضل من تذكرهم للنوع الاول . وهذا ما تفسره تسيجارنيك بان النوع الثاني يقوم على توترات نفسية اعمق واغوى من التوترات التي يقوم عليها النوع الاول . واذن فان موقف الشاعر ليس فريدا في هذا الضغط الذي يعانيه ، وهذا التوتر الذي تزداد وطأته عليه عمقا وثقلا كلما اقترب الشاعر من نهاية عملية الابداع .

ويخلص الباحث من فحص المسودات واجابات الشعراء على اسئلة الاستتار الى تلخيص حركة الشاعر في أنه يندفع في مجموعة من الوثبات تصل بينها لحظات كفاح ، فهو لا يتقدم من بيت الى البيت الذي يليه كما يخيل للكثيرين . . بل من وثبة الى الوثبة التي تليها . ففي لحظة يبرز فيها أمام الشاعر عدة أبيات دفعة واحدة ، وهذا ما يدفعه الى الاسراع في كتابتها خشية ان يضيع أحدها ، وقد يكتب آخرها قبل أولها المهم ان تكتب المجموعة كلها وهي بناء متماسك منظم ، بمعنى ان اجزائه تكتسب دلالتها حسب موضعها في الكل . وقد اظهر تحليل المسودات كيف ان هذه الوثبات متماسكة بحيث ان الشاعر اذا نظر في قصيدته بعد الفراغ منها واعاد تغيير مواضع الابيات فيها فانه لا يعتدي على وحدة الوثبة وتكاملها ، ولا ينقل أحد ابياتها الى وثبة أخرى ، بل ينقل الوثبة بكاملها ، او يعيد تنظيم الابيات الخاصة بها من داخلها .

ويتم الشاعر تسجيل الوثبة ، وكأنما أسدل بعدها ستار ، لكن الشاعر يظل مندفعاً بتوتره ، وهو الان يكافح ليثب وثبة أخرى بعد الوثبة الماضية . وهو في هذا الكفاح يشعر بذاته ، فالانا يحاول التغلب على حاجز يقوم في سبيله يتمثل في ضرب من الغموض قد ساد المجال يعاني منه الشاعر بعد ومضة الوضوح السابقة . ويبدو أنه يكون مرتبطاً الى حد ما بقيود الصنعة واللغة أو بالاطار بوجه عام ، بحيث يمكن أن يقال ان الشاعر ذا الاطار الأكثر استقراراً يكون تغلبه على هذه الجواجز محققاً وذا دلالة معينة ، فهو لا يضطر في هذا السبيل الى تحطيم قيود اللغة أو النظم مثلاً كما يفعل بعض الشعراء المبتدئين .

ويتخذ كفاح الشاعر في سبيل الوثبة القادمة مظاهر عدة ، أهمها محاولته استعادة الوثبة ، وربما الوثبات السابقة من حيث دلالتها في التوتر العام ، فهو يعيد قراءتها وقد يحتاج الى تكرار القراءة عدة مرات . ولما كانت هذه الوثبة أو الوثبات نفسها قد انته كاجزاء في كل متكامل ، وان لم تكن بقية اجزاء هذا الكل

واضحة ، فان استعادة الشاعر اياها معناه استعادتها من حيث دلالتها في هذا الكل ، ولكنه لن يتلقاها كما تلقاها عندما أسرع الى تسجيلها ، لان العملية النفسية مهما بدت أنها واحدة تتكرر ، فهي لا تتكرر بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة بل هي شيء جديد دائما لان الذي يتلقاها يتغير . ومن المحقق أن هناك farkا بين الشاعر اذ تتحقق له الوثبة لأول مرة ، وبينه اذ يتلقاها وقد سبق له أن عرفها . وتبعاً لذلك تختلف دلالتها في المرة الأخيرة عنها في المرة الأولى : فهي في الأولى نهاية حركة ، وهي في الثانية بداية حركة ، حركة صفري متكاملة داخل الحركة الكبرى ، حركة الشاعر في القصيدة ككل .

ويظل الشاعر يحاول استعادة الكل عن طريق استعادة دلالة الوثبة فيه بعد أن فقد الصلة بالكل نتيجة لوقفته عند الوثبة وسلبيته في تلقيه اياها . وفجأة في اللحظة التي يستعيد فيها الصلة يشب وثبة جديدة متكاملة . ومعنى ذلك أن قوى مجاله الابداعي قد انتظمت من جديد . وهذه اللحظة الفجائية التي تظهر فيها الدلالة الجديدة للوثبة غامضة كل الغموض وسنعود لبحثها بعد حين .

ونستنتج مما سبق أن القصيدة من حيث هي عملية أو كل دينامي تتألف من وثبات لا من أبيات ، وتصبح وحدة القصيدة اذن هي الوثبة وليس البيت كما شاع عند النقاد العرب بوجه خاص . فالوثبة هي الوحدة الدينامية المتكاملة للقصيدة التي هي بدورها كل دينامي متكامل . فكل عملية متكاملة لا بد أن تتألف من عمليات صفري متكاملة . وربما ساعد على فساد التذوق الجيد للشعر ظاهرة خطيرة شاعت وانتشرت ، ألا وهي تحطيم القصائد بالاكتهاء بإيراد بيت أو أبيات منها من مواضع مختلفة واعتبارها كافية للتعريف بالقصيدة بل وربما كانت علما على الشاعر الذي أبدعها .

هـ - مشهد الشاعر :

لما كان للوثبة هذه الأهمية الكبرى ، فإنه يلزمنا القاء الضوء على بعض جوانبها . ان الشاعر يرى في الوثبة مشهدا لم يره من قبل ، يرى الاشياء وقد تغيرت دلالتها ، فبعد ان كانت ذات خصائص وظيفية ثابتة ، أصبحت ذات خصائص « فراسية » ويلاحظ اننا قد ذكرنا ان لحظة ظهور الدلالة الجديدة غامضة كل الغموض ، حتى ان كوفكا - وهو أحد مؤسسي نظرية الجشططت في علم النفس - قرر انها تحتاج الى بحث عميق ، ولم يستطع الا ان يسميها بلحظة الاستبصار محذرا من ان تؤخذ هذه التسمية كوسيلة للتفسير ، فهي لا تعدو ان تكون في حد ذاتها ظاهرة تحتاج الى تفسير ، غير ان باركر وليفين * - وهما من الجيل التالي في مدرسة الجشططت - القيا ضوءا على هذه اللحظة في حديثهما عن العلاقة بين الواقع والتهويم ** ، فهما يذكران ان الواقع والتهويم لا ينفصلان انفصالا تاما ، ولو ان التمييز بينهما يزداد كلما ازداد الارتقاء ، فادراك الراشد اكثر خضوعا لمقتضيات الواقع العملي من ادراك الطفل ، وكذلك ادراك المتحضر بالنسبة لادراك البدائي . ولكن من ناحية أخرى يلاحظ ليفين ان الشخص الواقعي جدا ، الذي ليس لديه من سعة الخيال ما يمكنه من ان « يرى » امكانيات تغير الموقف الراهن ، لا يمكن ان يصبح مبدعا مبتكرا ، لان النشاط الابداعي يعتمد على حدوث علاقة معينة بين الواقع والتهويم .

ويبدأ الشاعر في عملية الابداع ، من فقدان الانا لاتزانه ، فتصبح الصور التي لديه عن الواقع العملي اكثر تحررا منها عند الآخرين ، بمعنى أنها أكثر قابلية للتغير واكتساب دلالات جديدة ، ويتم هذا التغير في لحظات معينة تكون مقرونة الى درجة معينة من

Barker, R., Dembo, T. and Lewin, K. Frustration and aggression. *

** التهويم حول فكرة غامضة غير محددة .

فقدان اتزان الانا . وتكتسب الوقائع دلالات تليها ديناميات الموقف، ففي موقف مركزه الانا تصبح الوقائع ذات خصائص فراسية ، وهنا نستطيع ان نقول ان التهويم قد اكتسب بعد الواقع العملي الى حد بعيد ، بمعنى ان الانا يتلقاه كما كان يتلقى ادراك الواقع العملي ، او بعبارة اخرى ان الواقع العملي أصبح تابعا للمجال الذهني الى حد بعيد .

وعلى هذا الاساس ينبغي لنا أن نفهم الشاعر ، فهو عندما يقول ان الاطلال حزينة ، « يراها » حزينة فعلا ، وعندما يقول رايت البراري ضاحكات « فقد رآها » هكذا فعلا ، وكل ما يمر بذهن الشاعر في هذه اللحظات يكون ذا دلالة جديدة تابعة لديناميات الموقف ، حتى ذكرياته الخاصة ، ولذلك يقول تشاردز : ان ذكريات الشاعر تأتيه في لحظات الابداع منفصلة عن ظروفها الخاصة التي اكتنفته ساعة حدوثها . ان الشاعر لا يغير ذكرياته لكنها تعود اليه متغيرة ، وهو لا يقصد الى وصف الوقائع من حوله بأوصاف جديدة ، لكنها هي التي تأتي اليه حاملة هذه الاوصاف .

وعلى هذا الاساس أيضا ينبغي ان ننظر الى مشكلة الصدق في التعبير الشعري ، بل والادبي والفني بوجه عام . فنحن نجد مثلا النحات (المثال) الفرنسي رودان يقول : « انني لا اغير الطبيعة ابدا . انني اسجلها كما أراها ، واذا كان يبدو للبعض اني غيرتها ، فذلك يكون قد تم في لحظة لم ادرك فيها انني اغيرها فعلا وبعبارة اشد وضوحا ، ان العاطفة التي تؤثر على وجهة نظري ، هي التي تغير الطبيعة أما أنا فأنسخ ما أدرك بالضبط . . ان الفنان لا يدرك الطبيعة كما تبدو لسائر الناس ، لان عاطفته تكشف له الحقائق الباطنية الكامنة وراء المظاهر . ولكن يبقى بعد ذلك المبدأ الرئيسي للفن ، وهو ان تنسخ ما تشهد ، واي منهج اخر مآله الى الفشل حتما . وليس على الفنان ان يجمل الطبيعة ، بل عليه ان يشهدها ، ولو ان شخصا عاديا حاول ان ينسخ الطبيعة فانه لن ينشئ عملا فنيا ، لانه ينظر regarder دون ان يرى Voir » .

وهنا يمكن أن نجد الاساس الدينامي للاستعارة Metaphor فان من ابرز خصائصها أنها تعتدى على حدود الواقع العملي بدرجة كبيرة . فليس في واقعنا العملي « شمس صفراء عاصبة الجبين » ولا فيه « نجوم تستحم في الغدير » ، انما يوجد ذلك في المجال الابداعي للشاعر حيث يكتسب التهويم بعد الواقعية الى حد كبير . ويكون في الاستعارة اعتداء اشد على الواقع ، وتغيير له يصل الى حدود ابعد مما يبلغه رصد الخصائص الفراسية للأشياء . والشاعر في الاستعارة لا يرى شيئين أو فكرتين يربط بينهما على اساس ان الاول هو الطرف الرئيسي والثاني هو الطرف الثانوي المضاف لمجرد توضيح الطرف الاول أو تجميله - كما تقول النظرية التقليدية للاستعارة - بل يرى شيئاً واحداً وقد أصبح هذا الآخر . وهذا ما ينادي به رتشاردز من أن نظرتنا الى الاستعارة ينبغي أن تكون على اساس اعتبارها كلا متكاملًا ، فانها بما تعقده من تداخل بين طرفيها تتيح الظهور لمعنى ماكان له أن يوجد بأية وسيلة أخرى ، ذلك لان كلا من طرفيها يكتسب بداخلها دلالة جديدة (٥) .

والحقيقة أن التشبيه مظهر آخر لنفس الاساس الدينامي السابق ، وان كان يدل على سيطرة التهويم بدرجة اقل ، لان الشاعر لا يزال يعترف الى حد ما ببعض الحدود الفاصلة بين الاشياء في مجال الواقع العملي ، دلالة هذا الاعتراف به أداة التشبيه التي تصل بين طرفي التشبيه .

٦ - الحواجز أو قيود الابداع :

اذا كان الشاعر يتحرر من دلالات الاشياء ، كما هي في الواقع العملي ، ويشهدا ذات دلالات جديدة ، وهنا يستحق لقب المبدع بالمعنى الدقيق للكلمة ، لانه اوجد على غير مثال ، فالى أي مدى تبلغ به الحرية ؟ الى أي مدى يكتسب التهويم بعد الواقعية ؟ يقول « ليفين » : « ان العالم الذي يندفع يهدم بلا اعتبار لمقتضيات الواقع ، عقيم لا ينتج » . والواقع أن الشاعر لا يمضي في التهويم

بغير قيود ، بل هو مقيد بتوجيه الاطار الشعري الذي اكتسبه من ثقافته الفنية ، وانطلاقه يكون على الدوام داخل هذا الاطار الذي يتدخل في توجيه حرية الشاعر في لحظات طغيان التهويم .

ويمكن أن نجد في عصر من العصور طرازا معيننا من الاستعارات والتشبيهات والخصائص الفراسية التي لا تكون متطابقة تماما لكن بينها نوعا من التقارب يميزها عن طرز أخرى في عصر آخر * .

ومن هنا يمكن أن ندرك صواب رتشاردز في قوله ان ارسطو قد أخطأ عندما قال ان الاستعارة هي الشيء الذي لا يمكن تعليمه للغير ، ذلك أن هذا القول معناه ان الاستعارة وما اليها من هذه الاكتشافات التي يتوصل اليها الشاعر في ميدان الدلالات تابعة لفردية الشاعر تبعية مطلقة ، ومعنى ذلك القضاء على قيمتها من حيث التوصيل ، واذا صح ذلك بالاضافة الى ما يقوله ارسطو عنها من أنها جوهر الشعر ، لكان معنى ذلك أن الشعر غير اجتماعي بطبعه . لكن البحث التجريبي يظهر ما يضاد هذا الرأي ، فالشعر لدى الشاعر أدواته لبناء (نحن) جديدة . والواقع أن كل ما يأتي به المبدع لا بد أن يكون ذا صلة بالاطار الفني الذي يحمله والذي هو من أهم الاسس الدينامية التي تقوم عليها النحن . ويمكن أن نضيف الى هذه القيود الاطار الثقافي العام للشاعر ، وليس اطاره الشعري

* يمكن أن نجد أمثلة كثيرة على ذلك ، فمثلا قول لبيد :

لخولة اطلال يبرقه تهمد تلوح كباقي الموشم في ظاهر اليد

قريب من قول زهير :

ديار لها بالرقمتين كأنهما مراجيع وشم في نواشر معصم

وقول الاعشى :

وكأس شربت على لذة وأخرى تداويت منها بها

قريب من قول أبي نواس (الحسن بن هاني) :

دع عنك لومي فان اللوم اقراء وداونسي بالتسي كانت هي المدا

لحسب الذي اكتسبه من ثقافته الفنية وهذا الاطار الثقافي تتداخل في تحديده ظروف البيئة الاجتماعية وظروف العصر بوجه عام ، التي تجعل شاعرا معيناً يقول شعراً معيناً بطريقة معينة . وهذا ما يلجأ اليه النقاد في بحثهم في آثار البيئة في شعر الشاعر . فيحاول بعضهم اذا غاب عنهم أصل احدى القصائد أن يعينوا عصرها الذي تنتمي اليه . واذا كان لهذه المحاولة أساس من الصحة ، الا أنها تعرض على الدوام للتورط في اخطاء كثيرة لعل من أهم أسبابها ان « العصر الادبي » يعني بالنسبة للشاعر أكثر مما يعني « العصر الزمني » فقد يعيش شاعر في مجتمع ما منصرفاً الى حد كبير عن المشاركة في ثقافته المعاصرة ومتجهاً الى التراث القديم عامة . ومن المؤكد ان مثل هذا الشاعر ينتج شعراً معاصراً لثقافته الى حد بعيد ، رغم كل ذلك .

وهناك أيضاً قيد اللغة التي تظهر فيها القصيدة بحيث تتطابق المعاني والصور مع اللفاظ ذات الايقاع والجرس المناسب . فالشاعر لا يصل الى معنى ثم يبحث عن لفظه كما يفعل المبتدئ في تعلم لغة جديدة ، لكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها ، وتأتيه منظومة في الغالب ، ومن ثم نجده يحدثنا عن أنه لم يختر بحر القصيدة عن قصد وتدبر ، لكن « التوتر الدافع » هو الذي اختاره ، ومن هنا يبدو بوضوح أن الشاعر لم يكن مدفوعاً بتوتراته الى استجلاء معنى معين أو صورة معينة ، بل كان مدفوعاً الى هذا الكل الذي هو معان وصور والفاظ موقعة ، ومن هنا كان ابداع الشاعر من حيث هو شاعر ابداعياً نوعياً . فمن المتعذر على الشاعر أن يعبر عن معاني قصيدته المنظومة بالنثر أو أن يشرح ما فيها بنفس المستوى ، بل هو عادة لا يتكلم عن عمله الفني بعد ابداعه له ويترك هذه المهمة للنقاد . وكذلك أيضاً نجد من المتعذر ترجمة أية قصيدة من لفظها الى لغة أخرى ، فمن المحقق أن النتيجة ستكون شيئاً آخر ، ولا يمكن أن تظل كما كانت . ونفس الحال في محاولة ترجمة القصيدة الى أي عمل فني آخر . وقد يقال أحياناً

أن بيتهوفن أحال قصيدة شيلر في « الفرح » الى الحركة الرابعة الرائعة من سيمفونيته التاسعة ، وهذا خطأ فادح ، فان بيتهوفن لم يقدم الا احساسه هو وتجربته الخاصة في تذوق قصيدة شيلر .

ويمكن أن نعتبر استخدام الشاعر للغة مظهرا لوظيفتها الاصلية بتمامها ، فهي أداة متكاملة لبناء نظام متكامل هو « النحن » ، والشاعر اذ يستخدمها انما يستخدمها هكذا متكاملة . وربما كان من اهم مظاهر هذا التكامل لديه تطابق اللفظ والمعنى * .

وتعيب أدith سيتول ، الشاعرة الانجليزية المعاصرة ، على بعض الشعراء المحدثين ضعف شعورهم بالنسيج اللغوي فتقول : « وليس الامر مقصورا على أن نسيج البيت الشعري او نسيج القصيدة لا يدل على شيء في نظرهم ، بل ان شكل اللفظ ووزنه قد اصبح كل منهما منسيا .. ف هؤلاء الكتاب لا يرون للكلمات ظلا تضيفه ، ولا شعاعا تشعه ، وليست تتفاوت في طولها وعمقها ، ولا يعرفون ان الكلمة قد تتلألا كما يتلألا النجم المنعكس على صفحة الماء ، وان اللفظ قد يكون مستديرا ناعم الملمس كأنه تفاحة » .

وهناك اتفاق سائد بين جمهرة العلماء والنقاد مثل كودويل وداوني وأوجدن ورتشاردز وبياجيه على التفرقة بين استعمالين للغة هما الاستعمال الرمزي والاستعمال الانفعالي (وهذه تفرقة قديمة عرفها وليم الاوكامي W. Occam ودانتي وميلتون) .

ونحن نحاول في التأليف العلمي أن نقرب بقدر الامكان من الاستعمال الرمزي الذي ينظم الاشارات الذهنية ويوصلها ، أما في الشعر فالاستعمال الوجداني او الانفعالي هو السائد للتعبير عن

* من احسن الامثلة التي تضرب بهذا الصدد دائما بيت امرئ القيس :

مكر مفر مقبل مدبر معا كجئود صخر حظه السيل من عل
ومن الامثلة الواضحة على ذلك أيضا في الشعر العربي الحديث قصيدتنا ..
ميخائيل نعيمة « الرياح » و « أخي » .

احاسيس واتجاهات واثارتها عند الاخرين . ويرى رتشاردز ان هذين الاستعمالين للغة ممتزجان دائما ولا يمكن الفصل بينهما فصلا تاما ، وان كنا نستطيع التمييز بينهما الى حد ما . كذلك اشار رتشاردز ومالينوفسكي (٦) الى ان الاستعمال الانفعالي للغة سابق على الاستعمال الرمزي ، ويبدو ذلك بوضوح في البوادر الاولى للغة عند الطفل ، وفي قيمة الكلمة وسحرها عند البدائيين وما تثيره فيهم من انفعالات عميقة .

والواقع ان بين هذين الاستعمالين صلة اعمق من مجرد هذا الامتزاج الظاهري وقد اشار اليها رتشاردز نفسه وان كان لم يعرها اهتماما كبيرا ، الا وهي دلالتها الدينامية ، فهما ذوا دلالة دينامية واحدة ، اذ يتجهان الى بناء « النحن » .

٧ - النهاية :

ان نهاية القصيدة تحتمها طبيعة فعل الابداع من حيث انه فعل متكامل له بداية وله نهاية متضمنتان أصلا في التوتر الذي يدفع الشاعر اليه . وليس صحيحا ما يقوله دي لاكروا من ان الشعر لا نهاية له ، وانما يفرض الشاعر النهاية ليقطعه ويفرغ لمقتضيات الحياة العملية . فان الشاعر لا يفرض النهاية على القصيدة بل يتلقاها ، ومن ثم فقد قال بعضهم ان القصيدة هي التي تفرغ مني ولست انا الذي أفرغ منها . ويقول الشاعر عبد الرحمن الشرقاوي في ذلك أثناء استباره بواسطة الباحث : « انما تنتهي القصيدة كما تنتهي العملية الجنسية ... أحيانا تنتهي وكأنك تستيقظ من النوم ... أحيانا اكتب عشرة أبيات وينتهي كل شيء ، وأحيانا اكتب قصيدة طويلة » . وهكذا يتبين أن ابداع القصيدة ، كأي فعل ، عندما يبدأ ، ينشأ لدى الشخص توتر لا ينخفض الا ببلوغ الفعل نهايته . ولا تكون هذه النهاية حاضرة في ذهننا منذ البداية ، وليس من الضروري أبدا أن تكون نهاية « نعرفها » ، أي ندركها ادراكا واضحا باعتبارها نهاية ، بل ان علاقتنا بها علاقة دينامية أصلا ، فنحن « نبلغها » ، وهنا ينخفض التوتر .

والواقع اننا نستطيع ان نتخذ من التوتر عند الشاعر أساسا ديناميا لوحدة القصيدة ، فالتوتر يسهم بنصيب كبير في تحديد الهدف والطريق اليه . ويبدو أن نهاية القصيدة تكون على الدوام ذات صلة واضحة ببدايتها ، وبذلك يتم للشاعر تحقيق فعل متكامل في صنيمه ، ينتهي في موضع شبيه بموضع بدئه وان لم يكن هكذا بالضبط ، لانه عود الى هذا الموضع بعد رحلة اكسبت الشاعر خبرات جديدة .

مراجع وهوامش

١ - Ridley, M. R. : Keats' Craftsmanship, Oxford : Clarendon Press, 1933.

انظر ايضا : م. سويف : الاسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف ، ١٩٥٩ ، ص ٩٢-٩٧ .

٢ - وجه الانتقادات السابقة الدكتور مصطفى سويف في مؤلفه السابق الذي يمثل الرسالة التي تقدم بها للحصول على درجة الماجستير من جامعة القاهرة سنة ١٩٥٠ .

٣ - اعتمدنا أساسا على الفصل الرابع من دراسة د. سويف السابقة (من صفحة ٢٧ : ٢٩٧) وعنوانه : « تخطيط عام لتفسير عميقة الإبداع على أسس دينامية » .

٤ - شيلي « بروميتيوس طليقا » ترجمة الدكتور لويس عوض ، القاهرة ، مكتبة النهضة ، ١٩٤٧ .

٥ - Richards, I. A., The Philosophy of Rehetorics, London, Oxford Press, 1936.

٦ - Ogden, C. K., and Richards, I.A. : The Meaning of Meaning, London : Kegan Paul, 1930, P. 318.

الابداع في النشر

عرضنا في الفصل السابق لعملية الابداع في الشعر . وننتقل في هذا الفصل الى دراسة الابداع في النشر . ولما كان للنشر اشكالا مختلفة من قصة قصيرة ورواية طويلة ، ومقال او كتاب نقدي ، لذا فقد راعينا أن نعرض في هذا المجال لاكثر من دراسة في اكثر من شكل من اشكال النشر . كذلك راعينا أن ننوع بين المناهج او الطرق المستخدمة في هذه الدراسات . فالدراسة الاولى التي قام بها عالم النفس الفرنسي الشهير الفرد بينيه - صاحب اختبار الذكاء اللدائع الصيت المرتبط باسمه - في بداية هذا القرن على الاديب الفرنسي بول هرفيو ، استخدم فيها طريقة الاستبار او المقابلات الشخصية التي كان يوجه فيها الاسئلة الى الاديب المختار عن عملية الابداع بطريقة لا تكشف عن أهدافه المحددة من هذه الاسئلة .

أما الدراسة الثانية فقد قام بها باحث مصري شاب استفاد من كل المناهج والطرق السابقة من استبار الى استفتاءات الى تحليل للمسودات وتحليل للمضمون عند عدد كبير من الادباء المعاصرين مثل نجيب محفوظ ، وأمين يوسف غراب ، وعبد الحميد السحر ، وسعد مكاوي ، ويوسف السباعي ، ويوسف ادريس ، وأبو المعاطي أبو النجا .

وخصصنا خاتمة هذا الفصل للنقد الادبي حيث عرضنا لعملية ابداع كتاب ممتاز عن الشاعر العربي الفحل « المتنبى » ، كما يذكرها لنا مؤلف هذا الكتاب المفكر والاديب الكبير الاستاذ محمود محمد شاكر من خلال عملية استبطان introspection شديدة الحساسية والرهافة والادراك الواعي لكل ما جرى في نفسه اثناء عملية ابداع هذا الكتاب . ورغم ما في منهج الاستبطان من

ذاتية الا ان الاستبطان في بعض الحالات يقدم لنا مادة للدراسة
السيكولوجية لا يمكن ان تتوفر بأية طريقة أخرى من طرق البحث .
وقد روعي في ترتيب عرض هذه الدراسات الترتيب الزمني
لتاريخ صدور الكتاب او الدراسة التي تضمنتها .

اولا : دراسة بينيه للابداع عند الاديب الفرنسي « بول هرفيو » *

كانت هذه المحاولة من أولى المحاولات التي اقتربت من احد
الادباء الاحياء لكي تدرس عن قرب عملية الابداع عند هذا الاديب ،
وقد اهتم الباحث فيها بأن يقدم لنا صورة واضحة القسمات للاديب
عن قرب وهو يمارس عملية الابداع ، واستعان في ذلك بأسلوب
الاستبصار أو المقابلة مع الاديب الذي لم يكن يعرف شيئا عن أهدافه ،
وهذا شرط لنجاح هذا الاسلوب ، فمعرفة الشخص المستبر
بالهدف من الاستبصار تدخل في الموقف عوامل غريبة عنده تزيده
تعقيدا وتؤدي الى الخطأ ، وتقلل من فائدة الاستبصار .

ولهذا كان بينيه يعقد جلسة طويلة لمدة ساعتين مع اديبه
المختار « بول هرفيو » ويشير في أثناء الحديث عددا من الاسئلة
المقتضبة بشكل متفرق حتى لا يبدو بينها نوع من التماسك يجعل
الاديب يتنبه الى ما وراءها من أهداف . وقد عقد بينيه مع هرفيو
سبع جلسات من هذا النوع . جمع منها مادة كافية للبحث تجعله
يصل الى رسم صورة واضحة للاديب في عمله . وأهم ما في هذه
المحاولة هو الصلة الحية بين الباحث والمبدع . وتعتبر دراسة بينيه
هذه من أسبق المحاولات في هذا الاتجاه ومن أكثرها جراءة وأشدّها
حرصا على الدقة العلمية في نفس الوقت (١) .

وكان منهج بينيه يقصد الى التعرف على دقائق عملية الابداع
من ناحيتين :

Binet, A. : Portrait psychologique d'un homme de lettre
Paris : Alcan, 1929.

الاولى : الطريقة التي يلجأ اليها الفنان لكي ينتج فنه ، هل تفجأه لحظات الالهام دون أن يكون له سيطرة عليها ، فلا يستطيع لها دفعا ويظل يعمل لفترة طويلة بلا حساب لنوم أو راحة ، فينجز فيها عملا كبيرا مرة واحدة ؟ أم أنه يكتب في أوقات معينة بنظام ودقة ؟ هل يعمل في عمل واحد حتى ينجزه . . أم يمكن أن يتوزع جهده بين عدد من الاعمال . . ؟

الثانية : هي الشروط أو الظروف الذهنية التي تحيط بمقدم الافكار . . والعلاقة بين الافكار والالفاظ . .

واستخلص بينيه من الناحية الاولى أن أديبه من الطراز المنظم الارادي . فهو اديب منتظم في الكتابة يقرر لنفسه أن يكتب كل يوم عددا معينا من الاسطر ولا يحيد عن هذا القرار قيد انملة . وإذا بدأ الكتابة فهو يعرف أين ومتى ينتهي ، فهو يشتغل بعمل واحد حتى ينتهي منه وينجزه بعد أن يكون قد قرر أن يعمل كل يوم عددا معينا من الساعات في ابداعه ، ويستمر على هذا البرنامج عدة شهور لا يحيد عنه . وهو منظم في مواعيد عمله الابداعي ، فهو يبدأ العمل كل يوم في تمام الساعة الواحدة ظهرا وينتهي في الساعة السادسة الا ربعا . . أي أنه صورة أخرى للفيلسوف « كانت » حين كان الناس يضبطون ساعاتهم على موعد خروجه لنزهته بعد فراغه من الابداع .

وإذا نظرنا الى الادباء المعاصرين وجدنا أن اديبنا الكبير نجيب محفوظ صورة طبق الاصل — كما يقولون — من بول هوفيو الاديب الفرنسي الذي درسه بينيه في مطلع هذا القرن .

اما في الناحية الثانية فقد وجد بينيه أيضا أن أديبه المختار حين يكتب يجد نفسه يصوغ افكاره في الفاظ يكاد ينطق بها بينه وبين نفسه ، أو هو على الاقل يلفظها لفظا باطنيا . المهم أن الافكار عنده لا بد أن تكسي ثوب الالفاظ . وهناك ما يمكن اعتباره نوعا من الميميكيا (أو الكلام الصامت) يساعد الاديب على بلوغ هذه العبارات

المفوضة ، أي أنه وسيلة يعبر بها عن المعاني المهوشة في ذهنه ويحولها الى المعاني المحددة في الفاظ . وهو حين يصل الى تكوين احدى العبارات ويجد انها اصبحت تحول بينه وبين التقدم الى عبارة اخرى يتخلص منها بأن يكتبها لانه لا يستطيع أن يردد الا عبارة واحدة في ذهنه ، وهذا ما يتطلب منه أن يوليها عناية وافرة في الصياغة . وهكذا يتقدم من عبارة الى اخرى في عمله الفني . . . راذا كانت النتيجة الاولى التي توصل اليها بينيه من الاستتبار تدلنا على ارادية عملية الابداع عند هذا الاديب فان الجهد الشعوري الذي يبذله للعثور على الالفاظ والعبارات مستعينا في ذلك بالميميكاز * لدليل اخر واضح على صفة الارادية في ابداعه .

ولكن من الخطأ طبعا أن ندرج كل الفنانين تحت هذا الصنف . فهناك طراز اخر من الفنانين الذين يعتمدون على الالهام فهم لا اراديون . وهؤلاء حين تدهمهم اللحظات الخصبة للالهام يشعرون وكأنه يملئ عليهم ما يكتبونه أو يسمعون من صوت خفي . . . وقد كان الكاتب الفرنسي الفونس دوديه A. Dandet من هذا الطراز . . . تدهمه لحظات الالهام المفاجئة فيندفع الى الكتابة في حمى فلا يتوقف أبدا ويظل يواصل الكتابة حتى اذا أتى المساء بظلامه لعن الظلام ، ويستمر في الكتابة حتى يستنفد معظم الوقت المخصص لنومه . وقد يذهب عنه الالهام فجأة كما حضره فجأة ، فاذا هو متوقف عن الكتابة ينتظر لحظة الالهام من جديد . . . لحظة قد لا تطرا قبل سنوات . كذلك هو حين يكتب يجد العبارات تسيل من قلمه بمجرد أن يلمس الورق من غير أن يبذل جهدا شعوريا في الوصول اليها .

وقد سبق أن اشرنا الى أن كولردج كان من هذا الطراز من الادباء الذين يعتمدون على الالهام .

* نوع من الكلام الصامت يظهر حين يكتم الانسان نفسه بدون صدور أي صوت عنه .

والنتيجة العامة التي يستخلصها بينيه من هذه الدراسة هي ان الادباء ينقسمون الى صنفين أو طرازين : الطراز الاول تصطبغ عملية الابداع عنده بالارادية وفعل التعبير عند أصحاب هذا الطراز يجعلهم في الغالب من صنف اللفظيين *Articulateurs* بينما الطراز الثاني هو طراز اللاراديين أو الملهمين ، وهم من حيث فعل التعبير « كتابيون » أو « سمعيون » *Graphistes, Ecouteurs*

تقييم دراسة بينيه :

تمتاز دراسة بينيه عن دراسة ريذلي لمسودات كيتس بأنها اعتمدت على صلة الباحث بالمبدع نفسه ، وبالابداع في صورته الحية ، ولم تعتمد على المسودات التي يشكك البعض في قيمتها العلمية الى حد ما على اساس ان هناك مسودات أخرى ولا شك بقيت في نفس الفنان ولم تظهر ، كما ان ما هو موجود من شطب في المسودات التي تركها الشاعر لقصيدة ما ، لا يعبر عن العملية النفسية التي جرت في ذهنه بأكملها ، فهناك كثير من العبارات التي كان يشطبها في ذهنه قبل ان يثبتها على الورق . ولكي نفهم المسودة جيدا نحتاج لان نقارنها بعدد واف من مسودات أخرى للشاعر نفسه كيما تستحيل الى عملية نفسية وتبدو كلحظة في سياق حي .

واذا تعمنا في النتيجة النهائية التي وصل اليها بينيه من دراسته ، وجدنا أنها لم تزد على أن تكون تصنيفا للمبدعين ولطرق التعبير عندهم ، دون أن ترقى الى مستوى التفسير لظاهرة الابداع نفسها . والحق أن بينيه نفسه كان قانعا بتحقيق هذا الهدف ، ولم يقصد الا اليه . فهو يعبر عن نظريته التقليدية القديمة للعلم التي ترى أن هدفه هو التصنيف ومنهجه هو الاستقرار ، أي التقدم من الجزئيات الى الكليات . أما اعتبار هذه الجزئيات مظاهر لعمليات متكاملة ، واعتبار مهمة البحث العلمي تفسير هذه الجزئيات بتعيين دلالتها في الكل المتكامل ، فهذا هو هدف العلم الحديث الذي لم يدركه بينيه ، أو من عاصروه من علماء النفس ، ولذلك كانت

الصورة التي رسمها بينيه للاديب المبدع صورة جانبية اقرب ما تكون الى « السلويت » منها الى الصورة الكاملة التي يمكن ان نتبين فيها ملامح صاحبها .

ثانيا : الابداع في الرواية :

سنعرض الان لدراسة سيكولوجية أجريت عن عملية الابداع لدى عدد كبير من الادباء المصريين الذين اشتهروا بكتابتهم للرواية ، الى جانب القصة القصيرة ايضا . وتتعرض هذه الدراسة لمراحل عملية الابداع في الرواية محاولة التحقق من وجود المراحل المشهورة التي ثار حولها كثير من الجدل ، وطبيعة هذه المراحل .

متبنيا منهج سوييف السابق ، تقدم الباحث الشاب مصري حنورة (٢٠) متصديا لدراسة الاسس النفسية للابداع في الرواية لدى عدد كبير نسبيا من الروائيين المصريين (٢٤ كاتباً) . وقد اختار الباحث ان يقسم هذا العدد من الروائيين الى مجموعتين : الاولى تمثل الكتاب المعروفين الذين نشروا روايتين فأكثر ، وهم : نجيب محفوظ ، أمين غراب ، عبد الحميد السحر ، سعد مكاي ، يوسف السباعي ، عبد الرحمن الشرقاوي ، أمين ريان ، ثروت اباظة ، يوسف ادريس ، محمد جلال ، نوال السعداوي ، أبو المعاطي أبو النجا . اما الثانية فتتمثل جيل الادباء الشبان الاقل شهرة ممن نشروا رواية واحدة او اجيزت لهم من مصدر او اخر رواية او قصة طويلة ، وهم : سليمان فياض ، محمد روميش ، زهير الشايب ، فتحي سلامة ، فتحي أبو الفضل ، سمير ندا ، مأمون غريب ، جميل عطيه ، عبد الوهاب الاسواني ، محمد يوسف القعيد ، محمود حنفي ، ابراهيم شتا .

كذلك استخدم الباحث مجموعة ثالثة يسميها الباحثون بالمجموعة الضابطة وهي مكافئة لمجموعتي الكتاب في كثير من

المتغيرات كالسن والتعليم وغيرها ، ولكن ليس لها بالابداع اية علاقة ، وذلك حتى يقارن بين هذه المجموعة وبين مجموعتي الكتاب على عدد من المتغيرات الهامة .

أما عن الوسائل أو الأدوات التي استخدمها الباحث في دراسته فتشمل استبياناً أو استخباراً يتكون من ٤٠٠ سؤال تدور حول عملية الابداع ومراحلها وظروفها بالإضافة الى المتغيرات التي تميز أفراد العينة في ظروف حياتها ونموها وتعليمها (وهذا ما اقتصر عليه الاستخبار المصغر لمجموعة غير المبدعين) . كما تشمل استبارات أو مقابلات شخصية تمت مع بعض الكتاب كانت موجهة أساساً بعدد من الاسئلة الرئيسية في الاستخبار مع قدر كبير من المرونة في اختيار زاوية جديدة في الحديث أو الاسترسال في فكرة استطرادية ترد اثناءه .

كذلك استخدم الباحث أسلوب تحليل المسودات لروايات بعض الكتاب المصريين واستعان في ذلك بذاكرة الكتاب أنفسهم في نص ما استغلق عليه من رموز أو اشارات أثناء مقابلات خاصة معهم . ولجأ أيضاً الى استخدام أسلوب تحليل المضمون أو تحليل المحتوى Content analysis وهو أسلوب علمي ممتاز ، في تحليل اعترافات بعض الكتاب الاجانب عن عملية الاساءع عندهم مثل توماس مان ، ولورنس ، وتوماس وولف وهنري جيمس .

نتائج الدراسة :

أولاً : اتضح من النتائج عدم وجود فروق كبيرة بصفة عامة بين مجموعتي الكتاب : المجموعة التي تضم الكتاب المعروفين وتلك التي تشمل الكتاب الشبان غير المعروفين وعلى هذا فقد اعتبرهما الباحث مجموعة واحدة في مقابل المجموعة الضابطة التي تمثل غير الكتاب . وحين قارن بين هاتين المجموعتين الاخيرتين وجد فروقا في الاجابات على بعض الاسئلة ، منها ما يتعلق بمخالطة الناس مثلاً حيث وجد الكتاب أكثر ابتعاداً

عن المخالطة . كما وجد أن الكتاب يكونون أميل للاستماع
للاساطير والحكايات الشعبية القديمة ، ويحتفظون بها في
الذاكرة لفترة اطول ، بل واستمروا في الاستماع اليها بصفة
منتظمة فترة اطول من نظرائهم من غير الكتاب . وقد افادوا
منها في أعمالهم .

ثانيا : يتناول الباحث بعد ذلك نتائج دراسته لمراحل عملية الابداع
لدى مجموعة الكتاب مبتدئا بمرحلة استعداد الكاتب منذ
بداية تكوينه الادبي ثم قيامه بالتحضير لعمل روائي معين ،
واخيرا مرحلة التنفيذ والكتابة الفعلية للرواية وتوصيلها الى
الآخرين .

وفيما يتعلق بمرحلة الاستعداد يورد الباحث النتائج التالية :

١ - بداية التعلق الادبي :

وهي فترة تبدأ مع الشخص منذ سن مبكرة ويرافقها اهتمامه
بتنمية قدراته الادبية بوسائل متعددة كالقراءة والمناقشة
وحضور الندوات الادبية والفنية ، وربما كان مما يدعم
الاتجاه الادبي لدى الشخص وجود نموذج في الدائرة المحيطة
به بالاضافة الى ما يتوفر من تشجيع الاهل والاساتذة
والاخرين .

٢ - توظيف المكتسبات :

يحدث للكاتب بعد أن اكتسب عددا من العادات أن يحاول
استغلالها فيبدأ في انشاء بعض النماذج . ويعتمد في بداية
هذا الانشاء على محاكاة النماذج الادبية الذائعة الصيت في
بيئته ، ومن خلال هذا الانشاء تسلس له اللغة وتنقاد الافكار ،
وتأخذ الاشكال التعبيرية المختلفة صورتها ، كما تنمو لديه
عادة الالفة باستقبال وتسجيل الافكار ، مما يساعده على
التشبث بهذا الطريق .

أما فيما يتعلق بالتحضير لعمل معين فقد لاحظ الباحث عددا من النقاط التي تبدو على درجة كبيرة من الأهمية لعملية الإبداع ، وهي :

١ - جمع البيانات وتسجيلها :

فقد يعثر الكاتب على فكرة في كتاب أو في طريق أو موقف عابر ، أو تشرق في خياله أو تتداعى إلى ذهنه ، وينبغي له هنا أن يكون كالصياد الماهر الذي يعلم متى وأين يقتنص فريسته ، فيسرع إلى تسجيلها .

٢ - مواصلة الاتجاه :

ونعني بذلك أن الكاتب حين يعثر على فكرة قصته الأولى لا يستعجل استثمارها ، كما أنه لا يسقطها من حسابه ، ولكنها تظل جاثمة في منطقة معينة من شعوره تتجمع من حولها الألوان والأفكار حتى تسطع أخيرا كالشمس بعد رحلة ضبابية كانت فيها الفكرة غائمة ، وبرزت أخيرا بفضل إيجابية الكاتب وإحساسه بفكرته .

٣ - تقييم المادة المتجمعة واختبارها :

إن الكاتب لا يكف عن امتحان أفكاره من حين لآخر ، فيبقى الصالح منها ويسقط ما ليس له قيمة . وهذه الحركة يمكن أن تحدث في أي مرحلة من مراحل عملية الإبداع حتى بعد الانتهاء من إثبات الأفكار على الورق وهذا ما يجعل الباحث يؤكد أن عملية الإبداع تتم على شكل دائرة لولبية أو حلزونية وليست ذات مراحل مستقلة تماما على نحو ما ذهبت إليه كاترين باترك وجراهام والاس .

٤ - الاختصار (أو الاحتضان) :

نظرا لما ثار من جدل كثير حول هذا الجانب من عملية الإبداع فإن الباحث قد اهتم بتتبعه لدى الروائيين ، ووجدته

ـ حسب توقعه ـ حالة نشطة من حالات عملية الكتابة وليس انصرافا تاما أو سكونا خالصا . وربما كان الأصح أن يقال انه هنا عبارة عن حالة من الاسترخاء واجترار الافكار والاستمتاع بمعاشتها ، وحساسية زائدة لكل ما يتعلق بفكرة العمل الفني .

وتشير اجابات الروائيين على أسئلة الاستخبار الى أن الكاتب يكون خلال هذه المرحلة مهموما ومنشغلا بإيجاد الوسائل الملائمة للعثور على الطريق ، وأن الانصراف عن العمل الفني الذي يحدث فيها قد يتم حينما يكون الكاتب بصدد تنفيذ عملية الكتابة في مراحلها الاولى ، كما يمكن أن يتم حين يكون الكاتب في مرحلة متقدمة من انشاء العمل الفني .

ويمكن استخلاص الملاحظات التالية من اجابات الكتاب عن خصائص هذه المرحلة :

أ ـ يوجد وقت فاصل بين بدء التفكير في القصة وبداية المعالجة .
ب ـ يوجد اثناء التنفيذ فترات توقف يضطر الكاتب اليها أحيانا .
ج ـ تفكير الكاتب في القصة لا يتوقف اثناء الانصراف عن المعالجة .
د ـ الكاتب لا يستبعد الفكرة أو الافكار المتعلقة بالقصة خلال فترة التوقف .

هـ ـ تدور افكار واخيلة وانشطة الكاتب عمدا أو تلقائيا حول موضوع القصة .

و ـ يتميز الكاتب خلال هذه الفترة بحساسية فائقة للعناصر التي يتوسم فيها علاقة بموضوع قصته ، وهو يجترها ، ويفرز الصالح منها عند التنفيذ .

ز ـ لا يكون الكاتب في وضع المتلقي فقط ، بل هو يبذل مجهودا ، برغم توقفه عن الكتابة حتى لو رغب في الانصراف عن الموضوع .

وفي النهاية يمكن القول بأن مرحلة الاختمار أو الاحتضان هذه ليست توقفا تاما أو سلبية كاملة ، فان العمل فيها لا يتوقف ، والتفكير في الموضوع لا ينقطع . فما دام هناك عملية تغذية مستمرة وذهن متفتح وعملية مقارنة وفحص ، واتجاه موصول واطار منظم ، فان مفهوم الاختمار يصبح بالتالي مفهوما ديناميا واضح المعالم والقسمات .

اما فيما يتعلق بعملية كتابة الرواية بالفعل وتوصيلها الى الآخرين ، فيقسمها الباحث الى الخطوات الاتية :

اولا : بدء الجلسة والتهيؤ :

يقول مالكولم كاولي بعد استعراضه لاقوال عدد كبير من الروائيين ان اصعب مشكلة بالنسبة لمعظم الكتاب ، هي البدء في العمل ، ونظرا لصعوبة البدء في العمل فان كثيرا من الكتاب يلتمسون وسيلتهم الى ذلك بالقيام ببعض الطقوس او يحيطون انفسهم بظروف معينة ، من ذلك ما يذكره ثورنتون وايلدر عن هيمنجواي الذي كان يبري ٢٠ قلما قبل البدء في الكتابة ، وعن توماس وولف الذي كان يمشي في شوارع بروكلين طوال الليل ، ويعلل وايلدر ذلك بان الاعتماد من اجل النجاح على قوى هي جزئيا وراء سلطان المبدع ، يدعوه لان يحاول استئناس هذه القوى المجهولة بثتى الطرق .

وفي هذا الصدد يعلق فرانز كافكا على التزامه بنوع معين من الورق ونوع محدد من الحبر لكي يبدأ في الكتابة بقوله : « كل ساحر له طقوسه الخاصة وهайдن مثلا كان يؤلف موسيقاه ، مرتديا باروكة معينة . . الكتابة بعد كل شيء هي نوع من التوسل والابتهاال » .

وينتهي جيزلن ايضا بعد استعراضه لكثير من اعترافات المبدعين في مجالات مختلفة الى ان الدخول في « المود » - اي مزاج الكتابة او جو الابداع - يقتضي سلوكا ايجابيا وتوسلا من المبدع لكي يسلس له الامر وينقاد الموضوع .

ويورد الباحث ملاحظاته التي استقاها من اجابة الكتاب على تسعة من اسئلة الاستخبار ، تختص بهذه الخطوة ، وهي تتمثل فيما يلي :

ا- وجود فترة قبل جلسة الكتابة يستدرج فيها الكاتب نفسه الى الموقف .

ب - يبدأ الكاتب بعد ذلك بحماسة تدريجية .

ج - يذكر الكاتب ان مستوى التحمس لا يقل بالتقدم بل يزداد .

د - بعض الكتاب لا يحدد لنفسه وقتا محددا ولا عددا معيناً من الصفحات ولا موعداً ثابتاً للعمل بل يترك الامر للتلقائية وللظروف التي تتدخل في مسار التقدم . فاذا كانت الظروف مهيأة ، اتيح للكاتب قدر كبير من التدفق ، الا ان هذا التدفق عند البعض الآخر من الكتاب يرتبط بالعادات التي كونوها وصاروا يتعاملون من خلالها مع ادواتهم وموادهم .

هـ - يميل معظم الكتاب الى توفير بعض الشروط الميسرة للعمل عندما يبدأون في الابداع ، وهم يذكرون انهم لا يحرصون على توفر هذه الشروط في غير موقف الابداع .

ولا يكون الكاتب بعد ذلك سلبيا بل يظل مستمرا في بذل الجهد المتحمس للاحتفاظ بما يمكن ان يسمى « حالة الابداع » ، وهي حالة من التهويم تستند الى الواقع وتؤدي الى ان يعبر الكاتب جزءا من الموقف يمثل الجزء الفعال فيه . ويكون الشغف بالعمل والتحمس له من اكبر العوامل المعاونة على الاستمرار في الاداء ، وفي هذا يقول بيكاسو : « .. ما دمت مشغوفا ، فان فكري الاصيله ليس لها متجه اخر بديل .. الشيء المهم هو ان نبدع .. » .

ويبدو ان الابداع الذي يقصده بيكاسو هنا هو عملية التنفيذ الذي يؤديه بشغف ، وهو ما دام مشغوفا — على نحو ما يذكر — فان فكرته الاصيله التي بدأ بها عمله لا تجد امامها متجها اخر . وهكذا فانه يستمر في الابداع .

واذا كان الكاتب في البداية يلتمس الوسائل الى أدواته مدفوعا بقدر غير قليل من الرغبة في العمل ، ومتحررا من قيود الواقع العادي الذي تسير فيه حياته العادية ، الا أنه في نفس الوقت يحيط نفسه بهذه الطقوس أو العادات أو الظروف التي يمكن أن تعتبر قيودا جديدة . ولكن هذه القيود لا تتنافى مع حرية الكاتب فهي بمثابة الاطار أو الطريق الذي يبقى على الكاتب أن يسير فيه متحررا مما عداه .

يتضح مما سبق أن الكتاب يمرون قبل جلسات الكتابة التي يبدأون فيها بتنفيذ عملهم الفني بنقطة مرور هامة ، الا وهي نقطة التسخين أو الحمو Warming up ولا بد أن يسبق هذه النقطة التزود بمتطلبات الرحلة من أدوات وأفكار ووسيلة ملائمة للسفر وخريطة — أي تصور تخطيطي لحدود وطرق الرحلة . فالوصول الى حالة الاندماج أو التحمس يتم بتوفير وتنفيذ عدد من العناصر والافعال وبعد مرحلة استعداد وتحضير طويلة ، ولكن ما لم يتوفر للكاتب قدر من الاستبصار بالهدف يتمثل في خطة أو فكرة ولو عامة فان الامر يصير الى حالة من الفوضى بلا دليل ولا ترتيب . . ومن هنا كان التخطيط ، حتى ولو لم يكن متعمدا ، أمرا مطلوبا للدخول في العمل ، وفحص هذا المفهوم قد يؤدي الى استكشاف بعض الجوانب الهامة التي تساعد على تفسير عملية الابداع .

ثانيا : التخطيط : Planning

ربما كان التخطيط للعمل الروائي من أهم ما يميز هذه المرحلة ، ورغم أن بعض الكتاب يذكرون أنهم لا يخططون لأعمالهم الا أن معظمهم يذكرون أنهم يفكرون من البداية في مستقبل الاحداث والاشخاص .

ولقد لاحظ جيلفورد في دراسته عن الابداع أن هناك ارتباطا كبيرا بين عوامل التخطيط والقدرات الابداعية بحيث يمكن استنتاج أن فعل الابداع لا يتم وفقا لمراحل منفصلة عن بعضها ، فما دام

هناك تخطيط أو خطة عامة فهذا يعني أن الكل أسبق من الاجزاء ، رغم أن الاجزاء قد تلعب دورا هاما في تعديل هذا الكل ، وهذا ما يدحض الدعاوى التي تذهب الى فورية العمل الابداعي وحدوثه نتيجة الهام مباشر أو فيض تلقائي .

ويتضح من اجابات الكتاب على الاسئلة السبعة الخاصة بهذا الجزء في الاستخبار الذي اجراه الباحث أن الكاتب يخطط منذ البداية لعدد من الأبعاد تكون معالمها واضحة الى حد ما في ذهنه وأهمها الأفكار الأساسية في الرواية وأماكنها ومشكلة الرواية وصفات الشخصيات ، أما الأبعاد التي لم يتفق الكتاب على التخطيط لها فهي عدد الشخصيات وتصرفاتها والبناء الداخلي للرواية والوحدة العضوية فيها والحل والخاتمة ويبدو أن هذه الأبعاد لا يحسمها إلا التقدم في العمل خاصة وأنها تفصيلات تحتاج الى اكتمال الصيغة الكلية أو « الجشطالت » حتى يبرز من خلال أطوارها جوانب النقص المطلوب استكمالها أو ملئها .

وقد تأكدت نفس النتيجة من تحليل مضمون اعترافات توماس مان المتضمنة في كتابه « نشوء رواية » (٣) والذي يؤرخ فيه لعملية ابداعه لروايته المعروفة دكتور فاوستوس التي كتبها في اخريات حياته . ويتبين من هذا التحليل الجهد الخارق الذي كان يبذله للتخطيط للأفكار الأساسية والصفات الجوهرية لشخصيات الرواية التي بدأ يفكر فيها ويجمع المواد لها منذ عام ١٩٤٣ ولم يبدأ في كتابتها الا في حوالي منتصف عام ١٩٤٣ لكي يتمها في بداية سنة ١٩٤٧ .

كما تبين للباحث أيضا من تحليل مسودات روايات الاديبين أمين ريان ومحمد يوسف القعيد ما يؤكد نفس الاتجاه نحو وضع خطة عامة منذ البداية ، ويتضح ذلك مما يأتي :

أ - أن الأفكار المثبتة في المسودات الاولى تدور حول أفكار عامة .

ب - أن هذه الأفكار كانت تحتفظ بجوهرها الاساسي مع التقدم في المسودات المتأخرة وان كانت تمتلىء وتصبح أكثر تماسكا .

ج - ان الشخصيات في المسودات الاولى كانت اقل مما صارت اليه في النهاية ، وان كان قد تم حذف وازافة وادمج بعض الشخصيات الا أن الشخصية أو الشخصيات المحورية ظلت ثابتة من البداية الى النهاية ، مع احتفاظها بسمات واضحة ، ازدادت وضوحا باضافة وحذف بعض التفاصيل في المسودات الاخيرة ، وقد تم ذلك وفقا لحركة العناصر الأخرى ، المضاف منها والمدمج والمستبدل والمحذوف .

د - ان اللفظ الفاظا وافكارا كانت في البداية اقل تماسكا حيث انها كانت تعبر عن حركة ذهن الكاتب في تدفق وطلاقة ، ولكنها مع ذلك تحمل ملامح الاسترشاد بمحاور أساسية ربما كان من أهمها الهدف الاساسي للكاتب ، والتاريخ السابق للشخصيات ، والمنطق الذي تم تحديده من البداية لمسار الاحداث .

وبالرابط بين كل النتائج السابقة يمكن الاستدلال على بعض الخصائص التي تسهم في الانجاز الابداعي ، والتي تشير الى ما يلي :

١ - ان فعل الابداع لا يتم وفقا لمراحل متميزة على نحو ما يذهب اليه والاس ومن هنا نحوه من دارسي عملية الابداع ، بل ان هذا الفعل يمضي في حركة تفاعل تحكمها عناصر متعددة يمكن التخطيط لبعضها ، بينما ينمو الباقي منها في اطار الحركة العامة .

٢ - ان الكل سابق على الاجزاء وان كانت الاجزاء تلعب دورها في تعديل هذا الكل ومن هنا تبرز أهمية جانب الاستعداد والتحضير ، لانه بقدر توفر تفاصيل اكبر من البداية بقدر ما يكون الكل متماسكا لا يخضع لمفاجآت العناصر الجزئية التي تبرز في مسار تحقيق فعل الابداع .

٣ - أن التوقع سواء أكان متعلقا بالادراكات أو المفاهيم والتصورات .. يتم بناء على توفر عناصر أخرى من أهمها حركة الكاتب دخولا في الموضوع وخروجا منه ، ومن هنا كان التخطيط للعمل الفني يقتضي قدرا من المرونة . وقد أشار جيلفورد الى أن المرونة التكيفية من أكثر الجوانب تعلقا بالتخطيط . وهذا ما يتفق مع ما توصل اليه أرنهيم في دراسته لجبرنيكا بيكاسو ، من أن حركة المبدع لولبية . وهو أيضا ما توصل اليه سويف ، حيث يكون لدى المبدع أفكارا أو فكرة عامة ولديه أيضا النهاية ، ولكن عند العمل الإبداعي هناك الكثير مما يتعرض له ، ومرونته هي التي تحميه من الضياع أو العجز . وربما كان هذا مما يضيف على مفهوم التخطيط معنى جديدا ، فليس التخطيط بالضرورة ترتيب كل شيء من البداية ، بل هو التزود بالعناصر الجزئية والعامة والاستبصار بالمتطلبات والنتائج ، والقدرة على ممارسة الرقابة والضبط على حركة عمل المبدع واتجاه فعل الإبداع .

وربما كان التهيؤ والتخطيط كعنصرين من عناصر فعل الإبداع محتاجين أو مؤديين الى عنصر ثالث قد يفسر بعض الجوانب الغامضة في العملية ، وهو عنصر الالتحام والاندماج الذي نحاول فحص خصائصه ووظيفته فيما يلي :

ثالثا : الالتحام والاندماج :

لكي يصل المبدع الى تتويج عملية إبداعه بالنجاح ، ينبغي له أن يكون بجماع نفسه ملتحما بعمله ومخلصا له ومندمجا فيه بحيث أن العناصر التي تحيط به تدمج في العمل وتوظف جميعها لخدمة فعل الإبداع ، فيصبح لهذه العناصر خصائص جديدة غير خصائصها الواقعية ، يمكن أن تسمى بالخصائص الفراسية ، كما سبق أن اقترح ذلك كورت كوفكا ومن بعده سويف في دراسته للأسس النفسية للإبداع في الشعر .

وتكون نتيجة ذلك أن يصبح المجال العملي أو الواقعي المحيط بموقف الابداع تابعا للحركة العقلية والوجدانية للمبدع .

هذا عن الالتحام والاندماج في موقف الكتابة ، أما الالتحام على المدى الطويل الذي يستغرقه تأليف الرواية فيصوره لنا خير تصوير توماس مان في اعترافاته عن عملية ابداعه لروايته : دكتور فاوستوس ، ويتبين من تحليل مضمون هذه الاعترافات أن توماس مان كان مندمجا في عمله الفني بكل حياته لدرجة أن أصول ما كتبه كانت لا تفارقه في حله وترحاله . وقد أحس توماس مان في بعض الفترات حين كان مريضا وغير قادر على العمل في مؤلفه الذي لم يكتمل بعد أنه أصبح بالنسبة له كجرح مفتوح . وكان يتصور أن مسألة إنهاء هذا الكتاب هي بالنسبة له مسألة حياة أو موت ، الأمر الذي يؤكد العلاقة العضوية بين المؤلف وعمله الفني ، فكان العمل يسيطر على المبدع ولا يتيح له فكاكا من قبضته حتى ينتهي منه . وفي هذا تقول ماري هنل M. Henle أن هذه الرغبة العميقة من المؤلف في إنجاز عمله ، يمكن تحقيقها إذا أعارت « الانا » نفسها للعمل بدلا من أن تسوده أو تسيطر عليه . وهي هنا تتفق مع شو في قوله أن المؤلف آلة في قبضة الابداع .

وهذا ما يؤكد أن اهتمام المبدع بعمله وتركيز انتباهه عليه ، والعشق له بالاضافة الى ذخيرة وزاد من المعلومات والاخيلة وطاقة ملائمة للفعل تؤدي في النهاية الى خطوة التناول والمعالجة التي نفصلها فيما يلي :

رابعا : التناول والمعالجة :

الان وقد هيا الكاتب نفسه وخطط لعمله ثم حاول الاندماج في موضوعه وتحققت له امكانية اللعب بعناصر المجال ، بعد أن يكون قد أصبح متقنا لقواعد اللعبة وقوانينها فماذا هو فاعل بعد ذلك ؟

ان المطلوب منه وضع افكاره على الورق في بناء مفهوم متميز بقدر ما من الاصاله والتجديد ومطابق للقواعد والاصول ، فما هو نشاط الكاتب الذي يؤدي به الى هذا خلال هذه الفترة ؟ .

يوضح لنا استقراء اجابات الكتاب على الاسئلة العشرة الخاصة بذلك وجود اتجاه واضح يشير الى أن الالفاظ والعبارات ليست مفردات منفصلة أو اجزاء تتكون واحدة بعد الاخرى لكي تصير بناء كاملا . فهناك روابط بين العبارات ترد الى الكاتب في شكل ابنية وانساق . وهذا الامر يأتي بطريقة تلقائية . والتلقائية هنا ليست ناشئة عن السلبية أو الاستسلام والخضوع لما يرد الى الكاتب ، ولكنها تلقائية المتمكن الذي بذل مجهودا شاقا وهيا لنفسه السبيل وامتك مادته .

ويذكر لنا الكاتب جوزيف كونراد ، فيما يتعلق باستخدام الروائي للغة أن عليه أن يتعامل معها في شكل الفاظ وعبارات على نحو يجعلها في مرتبة النحت والموسيقى والتصوير أي ان يجعلها تتعامل مع الحواس بأكثر من تعاملها مع العقل . وذلك حتى تحدث الاثر المطلوب منها على الفور كموضوع ادراكي كلي متكامل . فالكل ليس فقط شيئا متعلقا بالعناصر الخارجية ولكنه في علاقة دينامية مع الادراك والخيال والذاكرة عند الكاتب . وبقدر ما تكون الصيغ التي كونها المبدع ، أو هو بسبيله الى تكوينها ، كاملة أو في سبيلها الى الكمال ، بقدر ما يكون احساسه بالاتزان أو بالتوتر . ويتفق هذا مع ما ذكره سوييف في بحثه عن الابداع في الشعر من أن القصيدة لا تتم بيتا بيتا ولكنها تتم في شكل وثبات ، أي أن هناك كليات أو وحدات كلية تتحقق في الوثبات خلال العمل في القصيدة والذي يحدد نهاية القصيدة منذ البداية ، كما يحدد طول كل وثبة من الوثبات ، هو كمية التوتر النفسي المتحكم في حركة المبدع .

وبالنسبة للرواية نجد أن الالتحام والاندماج في العمل هو الذي يحدد بدوره طول الموجة أو الوثبة أو الفقرة ، كما أن مدى الالتحام على طول فترات المعالجة هو الذي يحكم نهاية الرواية ،

وإذا حدث ونقص حماس المبدع للعمل في لحظة ما فانه قد يودعه الى غير رجعة ، على نحو ما يذكر كابوت T. Kapote من أن ايقاع الكتابة الذي اخذ به نفسه اذا اختل مرة واحدة فانه يمزق ما كتب ولا يعود اليه .

ويمكن أن توضح لنا ملاحظة موقف الكاتب اثناء العمل أو الاداء والكتابة عمق الالتحام أو الاندماج اثناء فعل الابداع ، وفي هذا الصدد يذكر لنا مالكولم كاولي أن الكلمات بالنسبة للكاتب ليست مجرد أصوات ولكنها تصميمات سحرية تضعها أيديهم على الورق ، وينقل لنا عن نلسون الجرين قوله أنه يتصور الكتابة دائما بمثابة شيء فيزيقي أي فعل جسمي مادي ، كما يذكر عن جورج سيمنون G. Simenon أنه عندما يكتب بيديه فكانما يقوم بحفر القصة على قطعة من الخشب ، وعن همنجواي أنه يشعر اثناء الكتابة أن أصابعه تقوم بعمل الشيء الكثير بالنسبة لأفكاره . وحينما قرر الأطباء بعد حادث سيارة وقع له أن عليه أن لا يعتمد على يده اليمنى راوده الخوف من الاضطرار الى ترك الكتابة * .

ونخرج من كل هذه الاقوال بأن الاندماج في العمل له متطلبات متعددة منها الاقتناع الكامل بالعمل واكتساب عادات معينة تكون بمثابة جسور يعبر المبدع من خلالها فوق المعوقات كما أن استخدام اليد في موقف الابداع (على الأقل في مجال الكتابة) ليس فقط مجرد وسيلة لاثبات أو الفاء الأفكار ، ولكنه يمثل وسيلة التحام ومعايشة ، للكاتب لا يفرز أفكاره ويمضي فقط ، بل أن يده وهي تعالج الموقف بالقلم تمده بمجال ادراكي يعينه على التقسيم والتقدم ، هذا بالإضافة الى أن هناك رابطة من نوع معين تقوم بينه وبين الورق ، من خلال هذا الوسيط الذي يستخدمه لاثبات أفكاره .

* Cawley, M. (Ed.), Writers at work, London : Mercury books, 1962, P. 18.

على أن مجرد وجود الالتحام أو الاندماج ليس كافيا للاستمرار في العمل ، فقد يدب الملل في نفس المبدع ، ويمكن أن يترك العمل ، فما الذي يبقيه على حماسه ، ويحفظ عليه قدرته على الاستمرار في موقف الاداء الابداعي ؟ .

انه عنصر مواصلة الاتجاه أو الاحتفاظ بالاتجاه . لقد سبق ان وجدنا هذا العامل يلعب دورا هاما في مرحلة الاستعداد والتحضير ، فهو المحور الذي تلتئم من حوله كل العناصر لكي يحملها الى نهاية فعل الابداع . ولا تقل أهمية هذا العنصر في مرحلة التنفيذ ، بل على العكس يزداد شأنه لانه في علاقته بفعل الابداع في هذه المرحلة يرتبط بعدد آخر من الأبعاد من بينها :

أ - اتخاذ القرار والمخاطرة .

ب - الإطار الذي يحكم حركة المبدع .

ج - الطاقة على المواصلة .

والآن نفصل القول في هذا العنصر الهام في مرحلة التنفيذ :

خامسا : مواصلة الاتجاه بين المبدع وعناصر الابداع :

ان المواصلة حركة ، والاتجاه سبيل له حدود ، واتخاذ القرار امام عدد من المتغيرات يعني المجازفة وتحمل مسؤولية الاختيار كما ان اختيار وجهة معينة أو طريق مفضلة يتطلب معرفة المدى الذي تقود اليه هذه الطريق ، فضلا عن عدد من الجوانب الشخصية الخاصة بالمبدع والتي قد تساعد في حركته أو تعوقه عن مواصلة الاتجاه .

ولكي يستكشف الباحث طبيعة هذا الجانب الهام خصه بعدد كبير من الاسئلة في الاستخبار الذي وجهه لعينة الكتاب (٢٨ سؤالا) وقد تبين من استقراء النتائج أن هذا الجانب لا يمثل محورا ذا بعد واحد بل يمثل محورا خصباً يتضمن ستة أبعاد يمكن اذا

توفرت بأقدار ملائمة لدى المبدع أن ينتج عنها عمل ابداعي جيد .
ويتناول كل بعد من هذه الابعاد في علاقته بفعل الابداع وفي علاقته
العامّة مع الجهد المبذول واتخاذ القرارات المتعلقة بالحركة الداخلية
للعمل الفني على النحو التالي :

١ - المواصلّة الزمنية او التاريخيّة :

ان المقصود بهذا النوع من مواصلّة الاتجاه هو احتفاظ المبدع
- على مدى تقدمه في عمله - بسياق الاحداث الذي تراكم لديه منذ
البداية ، وحتى نهاية انجاز العمل ، وهذا يتطلب ذاكرة قوية
وامتلاكاً لاطار واضح المعالم ، وربما كانت الرواية والمرحّية من
اكثر الموضوعات تطلبها لهذا النوع من المواصلّة ويمكن أن نستدل
على ذلك بما ذكره توماس وولف من أن ذاكرته الحساسة والمستوعبة
للتفصيلات كثيراً ما عاونته في انجاز عمله الروائي . وكثير من الكتاب
الذين تنقصهم مثل هذه الذاكرة يلجئون الى إعادة قراءة كل ما
كتب في الرواية عندما يجلسون لكتابة الجزء التالي ، وهذا ما كان
يفعله الاديب الراحل محمد عبد الحليم عبد الله حسبما ذكره في
اجابته على أحد أسئلة الاستخبار الذي وجه اليه .

٢ - المواصلّة الادراكية :

ان فعل الابداع في الرواية يتمثل في موضوع يستغرق حيزاً
كبيراً ، مكانياً وزمانياً ، بحيث يكون ادراك الزمان والمكان عاملاً
حاسماً فيه . والادراك هنا لا يتعلق فقط بالموقف المباشر ولكنه
ادراك لاطر عامة وتفصيلات جزئية . وربما كانت العلاقة بين الادراك
والذاكرة من أبرز مكونات الاطار الذي يتم من خلاله اتمام فعل
الابداع .

والمواصلّة الادراكية فعل أكثر من كونها موقفاً ثابتاً. ومن هنا
كان الفرق بين الشخص السوي والمبدع باعتباره نموذجاً للشخص
السوي وبين الشخص المختل العقل أو المجنون . ويوضح لنا

ماالكولم وستكوت ان ابرز ما يمثل هذا الفرق بين المبدع والشخص المصاب بجنون الفصام أو الشيزوفرينيا هو ان الاول (المبدع) يستطيع ان يصل الى تكوين تآلفات من عناصر جزئية ، بينما يعجز الثاني ، أي الفصامي عن ادراك أو صنع مثل هذه التآلفات .

٣ - المواصلة الخيالية :

هل يمكن ان يواصل الفرد خياله ؟ بمعنى هل يمكن أن ينسج المرء صورة خيالية ثم يتمكن بعد ذلك من تنميتها ومواصلة هذه التنمية دون الوقوع في التناقض أو الخلط ، حتى مرحلة متقدمة وبشكل مقنع ؟ ربما كانت الاجابة على هذه التساؤلات كامنة في النتاج الابداعي للروائيين والشعراء وغيرهم من رجال الفن الذين يعتمدون على الخيال . اما في العلم الذي يعتمد في أساسه على المنطق والمقدمات المنطقية فمن الصعب ان نجد دورا كبيرا للخيال عند انشاء نظرية في الطبيعة أو الكيمياء . نعم هناك دور للخيال في تصور الفروض الجديدة على نحو ما ورد لدى فرتيهير عند حديثه عن تخيل أينشتين ركوب شعاع من الضوء ، كما سيرد في حديثنا عن الابداع في العلم ، ولكن هذا الخيال مؤقت ، ومرهون بالفروض الاولى التي تقود الى نتائج تكون بدورها مقدمات منطقية .. وهكذا اما الروائي فهو يبني معظم أحداثه في الخيال حتى ما يستمد منها من الواقع يصبح محكوما بعد ذلك بالخيال . ومن هنا كان من الضروري ان يتمتع الروائي المبدع بمقدرة هائلة ليس على التخيل فحسب بل وعلى مواصلة التخيل .

٤ - المواصلة المنطقية والتقييمية :

حين ننظر في اجابات الروائيين على بعض الاسئلة المتعلقة بهذا الجانب نجد انهم يقررون الامور التالية :

١ - ان النتائج تتفق مع المقدمات .

ب - ان الكاتب يقوم بمجهود معين لرسم لغة خاصة بكل شخصية .

ج - ان الافكار التي توضع في الرواية يقصد الكاتب الى ان يجعل لكل منها وظيفة معينة .

د - ان هناك روابط عضوية بين افكار القصة .

هـ - ان الافكار الكلية في القصة لها مغزى اكبر من مغزى كل جزء .

والخط الذي يربط بين هذه الافكار جميعا هو ان جهدا تقييميا بارزا يظل ملازما الكاتب من بداية العمل الروائي حتى نهايته ، وادراك الكاتب لوظائف الافكار ومغزاها وطبيعة اللغة والالفاظ واستنتاج النتائج من المقدمات ، كل ذلك يدلنا على ان مواصلة الاتجاه تعتمد - في جانب منها - على المنطق خاصة وعلى التقييم الجمالي بصفة عامة .

واذا كان كتاب الرواية يختلفون فيما بينهم - مثلهم مثل سائر البشر - في قدرتهم على الوصول الى نتائج معينة او انجازات اعتمادا على ما لديهم من خبرة ومعلومات . . الا ان الامر يؤكد هو ان الاحتياج للمعلومات ووضع هذه المعلومات في سياق ملائم ، هو مما يميز كاتب الرواية بصفة عامة . وهو لا يقوم بذلك الا من خلال نظرة تقييمية متواصلة ومستمرة ، والا فقد العمل الفني وحدته العضوية ، وخرج على حيكته الروائية .

واذا كان ما يذهب اليه برجسون من ان الكاتب القصصي (شأنه شأن أي مبدع آخر) يبدأ بكليات واطر عامة ، ويكون مجهوده الاساسي فيما بعد موجه نحو ملء الثغرات والفراغات بحيث يمتلئ العمل ويكتمل ويأخذ صورته النهائية، اذا كان ذلك صحيحا فانه لا بد ان يعتمد على حاسة تقييمية ونظرة جمالية متعمقة ، ليس ذلك فحسب بل ان مثل هذه النظرة وتلك الحاسة تمتدان بامتداد فعل الابداع وحتى نهاية العمل الفني .

هـ - المواصلة الايقاعية والمزاجية :

لوحظ ان المبدع يخضع في عمله لايقاع معين ، من ذلك مثلا ما يذكره نجيب محفوظ من انه يكتب كل يوم عندما يتصدى لكتابة رواية - فيما عدا يومي الخميس والجمعة . ويذكر معظم الكتاب ان التحمس يستمر على مدى جلسة العمل ، كما يذكرون ان الحالة الوجدانية اثناء هذه الجلسة تكون مختلفة عن غيرها من الجلسات العادية التي لا يكتبون فيها . وهذا يعني ان الكاتب يكون مطلوبا منه بذل جهد كبير للاحتفاظ بحالة مزاجية مختلفة عن حالته الطبيعية في غير جلسات الكتابة اي في الجلسات العادية .

واذا اعترفنا بان الجهد الانساني ليس ذا طبيعة متجانسة في الموقف العادي وفي موقف الابداع فان النتيجة التي نخرج بها هي ان مواصلة الاتجاه من الناحية المزاجية والوجدانية مما يميز المبدع اثناء فعل الابداع .

٦ - المواصلة الفيزيكية والادائية :

ياتي هذا الجانب من المواصلة في النهاية لانه محصلة كل ما سبق من جوانب المواصلة ، ولانه هو الجانب المسئول عن اخراج المادة المبدعة الى حيز التنفيذ . ولذلك فان القصور في اي جانب من الجوانب السابقة ستظهر نتيجته حتما عند الاداء .

وهذا الجانب يتطلب اساسا احتفاظ المبدع بقدر من الطاقة البدنية والنفسية التي تعينه على المواصلة. ويدل على ذلك ما سبق ان ذكرناه عن توماس مان من انه عندما كان مريضا وغير قادر على الكتابة في رواية دكتور فاوستوس ، كان احساسه بالعمل كاحساس مريض ذي جرح مفتوح يريد له ان يلتئم . وفي هذا المجال يذكر جورج سيمنون ايضا انه قبل ان يبدأ في كتابة قصة له يستدعي الطبيب للتأكد من عدم توقع منفضات مرضية لمدة ١١ يوما ، فيقيس له الضغط ويفحص كل شيء ، ثم يوافق على البدء في العمل وقد

سئل سيمنون عما اذا كان الطبيب يحضر أيضا في النهاية بعد كتابة القصة فأجاب بنعم وبأنه كان يلاحظ هبوط ضغط الدم عما كان عليه وهو ينصحه عادة بعد الانتهاء من الرواية بالاستراحة لمدة شهرين .

ويذكر كابوت أنه يكتب قصصه فصلا وراء الآخر وأنه يأخذ نفسه بذلك بصفة منتظمة بحيث يكتب في كل يوم فصلا . وإذا حدث أن توقف لمدة يومين متصلين بسبب المرض ، فإنه يتخلص من الجزء الذي أنجزه ولا يعود مطلقا الى القصة .

سادسا : فعل الابداع بين مواصلة الاتجاه واتخاذ القرار والتقييم :

يتضح لنا مما سبق أن مواصلة الاتجاه ليست عاملا بسيطا بل هي متعددة الجوانب وأن أهم ما يميزها هو الوعي الذي يتمثل في الذاكرة وفي الإدراك للحدود التي يتقدم خلالها المبدع . وعملية التقدم هذه لا تتم بمجرد الرغبة أو التلقائية . وحيث أن الموقف يعتمد على ترك اتجاهات واختيار أخرى فإن مواصلة الاتجاه في عملية الابداع تتطلب قدرا من الجرأة في اتخاذ القرارات ، ليس فقط القرارات المؤثرة في سير أحداث وأفكار الرواية ، بل وكذلك في عملية مواصلة الفعل الابداعي ذاته . ويرتبط اتخاذ القرار بعدد كبير من جوانب النشاط النفسي ، من ذلك مثلا علاقته بالمجازفة * وبالقدرة على تحمل الغموض *** .

كما أن اتخاذ القرارات يتم من خلال نظرة تقييمية للعمل وفي دراسة نظرية لبيردزلي M. Beardsley يقول أن الفنان يجد من السهل عليه في البداية ضم عنصر الى آخر . . أما في النهاية فإن ذلك يصبح أمرا صعبا لانه يحتاج الى اعادة نظر في العمل من بدايته ، وربما أعيد العمل من جديد . ويرى بيردزلي أن الفنان يمكن أن

* Risk Taking

** Tolerance of Ambiguity

ينتهي من العمل ، ولكن هل معنى ذلك أن العمل قد تم ؟ يجب
يردزلي بأن هذا أمر صعب ويختلف من فنان الى آخر ، وذلك
لاختلاف القدرة على التقييم أو بعبارة يرذلي لان عين الرضا
تفاوت من فنان لآخر .

واذا نظرنا الى فعل الابداع نظرة كلية ورفضنا فكرة المراحل
التميزة ، فاننا نلاحظ أن فعل التقييم لا يقتصر على مرحلة معينة
من مراحل هذا الفعل ، كما أنه مرتبط بالقدرة على اتخاذ القرار
والمجازفة وبالقدرة على تحمل الفموض ، وعدد آخر من السمات
المزاجية .

ونخلص من هذا كله الى أن فعل الابداع لا يمكن أن يتم الا من
خلال رحلة طويلة يرتبط فيها القرار بمواصلة الاتجاه بالتفهم للأفكار
الواردة . والتقييم قد يتم من خلال المبدع أو من خلال الآخرين ،
والمبدع دائما يستلهم القيم المنشودة والمطالب الملحة للآخرين ويعبر
عنها .

عملية الابداع والجهد التنفيذي :

ترى ما هو المستوى المطلوب من الطاقة لانجاز فعل الابداع
وماذا يحدث يا ترى لو كان لدى المبدع الاتجاه ، وكان قادرا على
اتخاذ القرار بناء على نظرة تقييمية ولكن مستوى الطاقة لا يؤهله
للانجاز ؟ .

قد ينتهي الامر على نحو ما ذكره ترومان كابوت بأنه سيودع
القصة الى غير رجعة وهذا يبين لنا أن الجهد ومستوى الطاقة من
الزم الامور لانجاز فعل الابداع .

ويتبين من استجابات الكتاب على الاسئلة المتعلقة بهذا
الجانب ، أن الجهد الذي يقوم به المبدع لا يقل مع التقدم في
الجلسة ، وأن الكتاب يجدون صعوبات في نقل أفكارهم على الورق ،
كما أنهم يبذلون جهدا اثناء عملية الكتابة ، وهذا ما يتضح من
تحليل المسودات .

وربما كان النشاط المصاحب للإبداع الفني مختلفا بعض الشيء عن النشاط والتفكير اللذين يتمان في الأنواع الأخرى من الإبداع ، لأن الفن تكون نتيجته عملا يتميز بالذاتية والخصوصية ، على عكس الإبداع في مجال الهندسة أو الطبيعة أو الذرة مثلا ، حيث لا تحمل النتائج بصمات مبدعيها ، بل تكون أقرب إلى الموضوعية . ومن هنا كان الجهد في العمل الفني أقرب لأن يكون قضية شخصية ، ولعل هذا من أبرز ما يميز الجهد المبذول في العمل الفني ، حيث أنه تلقائي واختياري يكون لدى المبدع الحرية في صياغته بالأسلوب الذي يرتضيه مع الالتزام بالقواعد الفنية المتعارف عليها ، ومع ذلك فإن المبدع لا يعبر عن ذاته فقط ، ولا عن قضايا بوجه خاص ، بل هو ضمير الجماعة ، وبقدر حسن تمثيله لهذا الضمير يكون مبدعا ..

فعل الإبداع بين المبدع والمتلقي (التواصل) :

يذكر موريس شتاين في دراسة بعنوان « الإبداع في مجتمع حر » أن التقييم أمر ضروري في الإبداع .. ويفرق شتاين بين طبيعة مرحلتي التلقي والتحقيق لدى المبدع ، حيث يكون المبدع في مرحلة التلقي أقرب إلى المستقبل ، أما في مرحلة التحقيق ، التي يكون التقييم عاملا رئيسيا فيها ، فإن المبدع يكون إيجابيا . ويستشهد شتاين بما يذكره بيكاسو عن نفسه من أنه في المرحلة الأولى من فعل الإبداع يكون كمن يتلقى أمرا ، أما في المرحلة الأخيرة فهو يبدأ في تقييم عمله بدقة .

والواقع أن مرحلة التلقي لدى المبدع يمكن أن تقابل عملية التدقيق لدى جمهوره وإذا كان المبدع يقوم بالتقييم بعد مرحلة التلقي فإن الجمهور الذي يستقبل عمله يمر بنفس هذه العملية . ويمكن القول بأن التقييم قد يتم من أول كلمة إلى آخر كلمة ، وعبر عملية التنفيذ ، وقد لا يتم إلا في نهاية العمل . ويمكن أن يقوم به المبدع شخصيا ، كما يمكن أن يشترك معه آخرون من ذوي الرأي الصائب والمشورة المخلصة .

ونحن نجد في اعترافات كثير من الكتاب ورسائلهم ما يؤكد لنا الى أي مدى يكون التواصل بين الفنان وخلصائه - الذين يمثلون في رأيه صفوة جمهوره - عنصرا فعلا في عملية الابداع . فقد لوحظ عند تحليل مضمون عدد من رسائل د. هـ. لورنس في فترة طويلة انه كان يعتمد على رأي الآخرين في وضع كلمة النهاية لأعماله الأدبية. ومن بين هؤلاء الذين كان يعتمد عليهم لورنس في ذلك برتراند راسل، وادوارد جارت ، و. ا. و. كلوريد ، وهوبكين ، وادوارد مارش . . . وآخرون . ولكن الملاحظ ان معظم خطابات هذه الفترة كانت موجهة الى ادوارد جارت . ومن أهم العناصر التي تضمنتها هذه الرسائل حاجته الملحة الى رأي جارت في ما ينتج وقد كان يثور أحيانا لاعتراض جارت على عنصر أو جانب في إحدى قصصه ، مما يشير الى قيامه بعملية تقييم لانتاجه تمكنه من تصور رأي الآخرين فيه ، ويلاحظ ان عملية التقييم هذه تتم من خلال عملية التوصيل ، مما يؤكد لنا ان عملية الابداع لا تتم أولا ثم يحدث التقييم والتوصيل ، بل ان جميع العناصر تدخل في تشكيل فعل الابداع سواء اكانت عناصر متعلقة بالمبدع نفسه أو بالمجتمع أو الظروف الفيزيائية المحيطة .

وقد يتم التقييم بصورة ذاتية أي يقوم به المبدع نفسه ، وهنا ينبغي لنا ان نتذكر ان المبدع ليس نباتا برياً فهو غير مقطوع الصلة بالتاريخ والسياق الثقافي لمجتمعه . ومن ثم فهو حين يقيم عمله ، فان ذلك يتم في الغالب من خلال عملية مقارنة ، قد لا تكون متعمدة ، بالقيم الفنية والثقافية السائدة . والمبدع الاصيل هو الذي يتمكن من الالتزام بالاصول والقواعد الفنية ، ويتمكن في نفس الوقت من تجاوزها ، احتضانا وتبينا لتطلعات الجماعة ومطالبها وقضاياها .

وربما كان للآخر في عملية التواصل وظيفة أخرى وهي عملية ضبط طموح المبدع . وهذا ما يحد من سيولة وتدفق الافكار والحوادث بحيث تعجز المبدع عن حسم عمله بنهاية معقولة ، وتشككه في امكان اتمامه . وهذا ما عبر عنه توماس وولف بقوله

« أن الشك بدأ يزحف على عقلي ، وربما لا أعيش حتى أنهي هذا الكتاب . . خدمني الحظ حيث تعرفت على صديق . . واني لادرك الان اني لم اتحطم بفضل حكمة وصبر وشجاعة هذا الرجل . . لقد كان مراقبا ماهرا للمعركة ، معركة الابداع ولقد نجح في الابقاء على داخل المعركة » .

اذن فالعمل الابداعي لا يتم في فراغ ولا يمكن أن نتصور وجود مبدع لا ينتمي الى جماعة تتحمس لبراعته ، وتقوم من هبوطه . واذا أحس المبدع في لحظة انه بلا سند نفسي يتعاطف معه ويتفهم وجهة نظره ، فانه حينئذ قد يترك الموقف تلقائيا ودون تردد .

نكون بهذه النقطة قد وصلنا الى النهاية . واذا كانت النهاية في عملية الابداع تتكشف من خلال عملية التواصل حيث يحيا العمل مستقلا ومتفاعلا مع باقي الاعمال الفنية في المجتمع . فقد تتكشف فيه حينئذ جوانب خصوبة ، او مناحي قصور ، وهذا ما يدفع المبدع الى العمل من جديد .

ثالثا : الابداع في النقد الادبي : -

ثم نعرض في ختام الفصل بشكل مفصل لعملية ابداع كتاب عظيم في النقد الادبي لمفكر واديب كبير كما يصفها هو نفسه بأسلوبه الفذ من خلال عملية استبطان تتميز بالرهافة والحساسية الشديدة والادراك الواعي لكل ما يجري في النفس وما يعتمل فيها من صراع اقدام واحجام وتهيب وجراة ، وكل ما يحيط بصاحبها من ظروف تدعوه الى الاصرار والدأب أو الانصراف عن العمل والعزم على تركه الى غير رجعة ثم العودة اليه مرة أخرى بحماس أكبر واصرار أشد .

ونشير بهذا الى ابداع الاستاذ محمود محمد شاكر لكتابه عن المتنبي اول مرة في اواخر عام ١٩٣٥ (٥) . وقد سبق أن أشرنا في الفصل الاول لاحدى مراحل عملية الابداع هذه عند حديثنا عن الالهام .

وسنلاحظ هنا كيف أن بداية الابداع تعتمد على الرغبة والميل الى موضوع الابداع ، فهي التي تمنحنا الدفعة الاولى من النشاط مما ييسر بداية عملية الابداع .

ابداع الاستاذ محمود محمد شاكر لكتاب المتنبي .

بدأت فكرة الكتاب بتكليف الاستاذ فؤاد صروف صاحب مجلة « المقتطف » لهؤلف في سنة ١٩٣٥ بكتابة كلمة مسهبة .. ما بين عشرين الى ثلاثين صفحة من صفحات المقتطف ضمن عدد يصدر خصيصا احياء لذكرى ابي الطيب المتنبي في مرور الف سنة على وفاته . ولندع اؤلف بنفسه يسرد علينا قصة ابداعه : « تلقيت هذا التكليف متحمسا له ، ولكن لم اكد اتناول ديوان المتنبي ، بعد هجره هجرا طويلا .. حتى وقعت في الحيرة . كنت في السادسة والعشرين ، وكنت قد قضيت ما بين سنة ١٩٢٦ الى سنة ١٩٣٥ غارقا في « قضية الشعر الجاهلي » ، وفيما قدفتني اليه من تيه متشعب المسالك والمناهج .

ومع ذلك فقد جاء هذا التكليف على ساعة موافقة لاستشارتي لانه يردني الى اول ديوان كنت حفظته كله وفتنت به قديما كله ، ثم اغلفته كله ، ثم ثبطني عنه كله بدء حفاوتي بالشعر الجاهلي ، فرأيتني الان ملزما ان اقراه قراءة جديدة ، متذوقا لبيان هجرته هجرا طويلا . فلم اكذب ، واخذت ديوان ابي الطيب ، بشرح الواحدي من القدماء . ثم بشرح الشيخ نصيف اليازجي من المحدثين .. ولم اكد اتجاوز نصف الديوان في هذه القراءة ، حتى استوقفني ان النصف الثاني منه مؤرخة قصائده كلها او اكثرها باليوم والشهر والسنة التي قيلت فيها .. اما النصف الاول فهو غفل كله من التاريخ .. » « ولما كنت أعلم ان المتنبي رتب ديوانه بنفسه ، تيقنت أن ابا الطيب كان شديد الاحساس بالتاريخ حين جمع شعره ورتبه .. واذا كان شديد الاحساس بالتاريخ (في القسم الثاني من ديوانه) من سنة ٣٣٧ الى سنة ٣٥٤ (هجرية) ،

إذا فهو في القسم الاول أيضا من سنة ٣١٤ الى سنة ٣٣٦ ، خليف
ان يكون شديد الاحساس بالتاريخ ، الا ان عهده بهذا الشعر كان قد
تقادم ، فنسي الايام والشهور والسنوات على وجه التحديد فرتب
هذا القسم الاول على ما بقي في نفسه من الاحساس الخابي بهذه
التواريخ القديمة . « وقد كنت وأنا أتذوق شعر الجاهلية وبعض
الشعر الاموي ، أحاول محاولة صعبة في الاهتداء الى ترتيب
قصائد الشعراء على مدد من الزمن الذي عاشوه وقالوا فيه
شعرهم . . ومع أنني لم أظفر أو لم أحقق كل بفيتي ، الا أنني
انتفعت بذلك انتفاعا لا بأس به في تذوق الشعر . فلما استوقفني
القسم الثاني من شعر أبي الطيب ومضيت في تذوقه مرتبا على
التاريخ كان نفع هذا الترتيب التاريخي عظيما ، فقد كشف لي
حركة وجدان أبي الطيب في شعره ، في زمن طويل يمتد من سنة
٣٣٧ الى وفاته في سنة ٣٥٤ . فلذلك عدت اقرا الديوان كله قراءة
ثانية ، محاولا أن أعرف حركة وجدانه في الشعر الذي قاله منذ
صباه في سنة ٣١٤ تقريبا الى سنة ٣٣٦ ومحاولا بتذوقي أن أرتب
قصائد هذا القسم ترتيبا تاريخيا ما استطعت . وقد فعلت ،
وتبين لي أن أبا الطيب كان بلا شك ملتزما بالترتيب التاريخي في
هذا القسم ، الا في القليل من الشعر » .

« فرغت من هذه القراءة الثانية ، ومن ترتيب قصائد القسم
الاول كما بدا لي عندئذ واجتمع لدي قدر لا بأس به من الملاحظات
عن أبي الطيب الشاعر ، وعن حركة وجدانه في شعره على اختلاف
الاحوال والبلدان والناس الذين لقيهم ، والرجال الذين مدحهم
وبدا لي ان اقنع بهذا ، وان أبدأ في الكتابة عن شعر المتنبي ، لا
عن حياته » .

« ولكن قلقي القديم لم يفارقني وأنا أستجمع نفسي للكتابة . لم
أستطع ان أتخلص من الاحساس الملح بالنقص في عملي هذا فوجدته
امرا لا مفر منه ان افعل ما لم يكن في نيتي ان افعله يومئذ . جمعت
كل ما أمكن ان يقع في يدي من تراجم أبي الطيب التي كتبها

الاولون ، وما اتيح لي ان اعمله مما كتبه المحدثون عن ابي الطيب ونحيت الديوان جانباً وشرعت اقرا تراجمه القصار والطوال ، وارد الاخبار التي فيها الى اصولها التي نقلت عنها ، فكان لزاما علي ان ارتب هذه التراجم ترتيبا تاريخيا حتى لا اضل عن مواضع التغير والتبديل التي لحقت هذه الاخبار ، في نقل كل مؤلف عن سبقة وكان عملا شاقا طويلا ، متعدد الجوانب ، متسع الرقعة ، لكنه كان عظيم الفائدة . قيدت كل ما عن لي وانا اقرا هذه التراجم والكتب ، كنت اصطدم دائما فيها بما يهزني وما يحيرني ، من الاختلاف الواضح بين صورة ابي الطيب التي تصورها هذه التراجم والكتب ، وبين صورته التي يصورها لي تذوق شعره مجردا من تأثير هذه الاخبار التي رويت عنه » .

« وتبين لي مما قرأته للمحدثين خاصة ، ان طريق الاخبار وبحثها والاعتماد عليها او على بعضها ، ربما ضلل الكاتب ، فجعله يرى في بعض شعر الشاعر معنى ، هو بعيد كل البعد عن المعاني التي يدل عليها تذوق شعره جملة واحدة ، وانه ايضا يشوه صورة الشاعر التي يصورها تذوق شعره تصويرا اصدق وأوضح وأعمق » .

« فلما قر هذا في نفسي وفرغت من تمحيصه وتقليبه حتى وجدته صادقا كل الصدق ، ظننت ... اني قد بلغت مبلغا يفتح لي ابواب الكتابة عن ابي الطيب ، بلا عائق ، واني اذا اخذت القلم والورق وجلست الى مكتبي ، فقد فرغت في طرفة عين ، مما كلفني به اخي الاستاذ فؤاد صروف . وكذلك سولت لي نفسي ، لم اكد افعل حتى طار من رأسي كل ما قرأته عن شعر ابي الطيب او من تراجمه ، ومن الكتب والمقالات التي كتبت عنه ، واذا انا عاجز كل العجز عن ان استجمع فكري ، وعن ان اعرف طريقي .. ورايتني قد كرهت الامر كله ، فوضعت القلم ونحيت الورق ، وفارقت مكتبي ... » .

فيقبن فيما سبق ما يمكن أن نسميه بالمرحلة الاولى لعملية الابداع ، كما وردت في تقسيم والاس وباتريك الذي ناقشناه في الفصل الاول ، وهي مرحلة الاستعداد لموضوع الابداع والاحتشاد له . وتتميز في البداية بالاقبال على العمل بحماس عظيم تمثل في قراءة ديوان المتنبي مرتين . . ولكن عدم رضا المبدع عن هذا القدر من الاستعداد يجعله يشك في أنه لم ينجز ما يود أن ينجزه على الوجه الذي يرضى عنه ، وأنه استعد كما ينبغي الاستعداد .

« وعدت أقرأ الديوان وحده مرة ثالثة حتى فرغت منه ورأيت أشياء جديدة ، لم أكن القيت لها بالا في القرائتين الاوليين ، وظننت اني قادر ، وان الطريق قد استقام وبانت لي معالمه . وفي هذه المرة ايضا اعدت ترتيب قصائد القسم الاول من الديوان ترتيبا يختلف بعض الاختلاف عن ترتيبي الاول على هدى ما استفدته من قراءة تراجم أبي الطيب في الكتب المختلفة ، وعلى هدى ما بدا لي من الرأي في هذه القراءة الثالثة في شعره » .

« واجمعت أمري على الكتابة . وما كدت ، حتى اختلط على الامر مرة أخرى ، وحررت حيرة طويلة كادت تؤدي بعزيمتي ، وسولت لي نفسي ان ادع الكتابة بمرة . وبعد لاي ما ارتجعت انفاسي المبهورة ، وعدت بالسكينة ، واصرت على ان افعل ، لا حبا في كتابة ما وقفت عليه من الآراء ، بل حياء من فؤاد صروف لا غير » .

« ظلت اياما أجهل الرأي بين أساليب الكتابة ، ايها اختار وايها ادع . لم يكن لي أسلوب خاص . وخفت ان يأكل من الزمن عزيمتي مرة أخرى ، وانا واقف احيل وأوازن بين الأساليب . فعزمت على البدء في الكتابة والفراغ منها . انها عشرون صفحة أو ثلاثون من المقتطف ، فلاكتبها كما يتفق لي ، وسيل المعاني والآراء التي وقفت عليها في شعر أبي الطيب ، كليل وحده بشق الطريق وبدأت » .

« كتبت ما يزيد على ثلاثين صفحة على ما خيلت ، أي على غرر وبلا يقين من طريقي وقراتها أنا وأخي فؤاد ، فكاد يأخذها للنشر لأول وهلة . ولكنني استأنيتته حتى أعيد النظر فيها مرة أخرى ، لاني كنت ادخر في نفسي اشياء بدت لي في شعر الرجل ، لم أثبتها في هذه الورقات هيبة وخوفاً من الزلل ، ومن استنكار الناس لها ان انا كتبتها مجردة بلا دليل الا دليل التذوق . فأخذت الاوراق فقراتها في خلوتي مرة أخرى فكرهتها أشد الكراهة ، ومزقتها من فوري . وبدأت مرة أخرى على عجل وضمنت الاوراق التي كتبتها بعض ما كنت ادخرته وطويته في المرة السابقة وذلك بعد قراءة رابعة للديوان ، ولمواضع متفرقة من تراجم أبي الطيب في الكتب ، وفرغست ، وعرضت على فؤاد ما كتبت ، وكاد يأخذه كما فعل أول مرة ولكنني عدت فاستمهلته أياماً ، وبعد أخذ ورد ، اعطاني الاوراق على مضض » .

بعد كل هذه المعاناة التي تميزت بها مرحلة الاعداد ، وما تلاها من شروع في الكتابة ثم عدم الرضاء عما كتبه ، يسرد علينا المؤلف قصة لقائه بشخصية فذة اثرت فيه هو الفريق أمين باشا فهد المعلوم الذي وافقه على رايه في أن المتنبي كان يحب خولة أخت سيف الدولة وبين له بأدلة من شعر المتنبي أنه وصل الى هذا الرأي قبله ثم يستأنف حديثه فيقول :

« عدت الى بيتي بعد هذا اللقاء الذي فجرته المفاجأة ، وبين جنبي نفس تموج كموج البحر تلاطمت اثباجه . كنا في العشر الاوائل من شهر رمضان سنة ١٣٥٤ (أواخر ديسمبر سنة ١٩٣٥) وجهدتني الهزات المتتالية التي اخذتني اخذاً عنيفاً فلم تفلتني أياماً متعاقبة ، والذي لقيته منها - مع جهد الصوم وقلق النوم ، وقلة الراحة ، وغوائل الحيرة - كان غراماً وعذاباً والعجب ان عزيزتي على الكتابة كانت تزداد قوة وشراسة مضاء . . . » .

« ومر نحو اسبوع وأنا لا أجد الى هدوء نفسي منفذا وأخذت ديوان أبي الطيب مرة خامسة أقرؤه لا أتوقف ولا أمل ولا أهدأ ،

وانا لي خلال ذلك اراجع كل ما في تراجم ابي الطيب وبعض كتب التاريخ والرجال وغيرهما ، تبعا للخواطر التي تنشأ وانا اقرا الابيات او القصائد . وفي فجر الثاني عشر من شهر رمضان صليت فلما جئت آوى الى فراشي ، طار النوم من عيني ، ومع طيرانه تبدد القتام الذي كان يلفني وذهب التعب وما لقيت من النصب ، وتجلي لي طريق بان لي كائي سلكته من قبل مرات فأنا به خير ، واخذت الاوراق التي كنت كتبتها واستمهلته فؤاد في مراجعتها فمزقتها وانا على عجلة من أمري ، ونبذتها في صندوق القمامة واعدت اوراقي وجلست على مكتبي ، واخذت قلمي وسميت بذكر الله وكتبت في جانب من الصحيفة (ابياتا من شعر المتنبي) ومضيت اكتب كائي اسطر ما يملأ علي . . لا حيرة ، ولا بحث عن أسلوب وطريق ، ولا تردد ، ولا هيبة لشيء ، ولا تخرج عن غرابة ما اقول وما اكتب . وفرغت من الفصل الاول . . . وهكذا دواليك يوما بعد يوم حتى كان اليوم الاخير من شهر رمضان تم كل شيء ، وظهر عدد المقتطف في اول يناير سنة ١٩٣٦ (السادس من شوال سنة ١٣٥٤) ، ولم يكن من نصيبي ان امسك بيدي اول نسخة منه ، لان ابا الطيب اراد ان يكافئني ، فعجل مكافأتي على اثر الفراغ من الكتاب بالحمى التي ركبته في اواخر ايامه بمصر ، فكانت تغشاه اذا اقبل الليل ، وتنصرف عنه اذا اقبل النهار بعرق ، حين تبدد القتام الذي كان يلفني تجلت لعيني صورة واضحة كل الوضوح ، كائي اخذت كتابا مسطورا فقراته كله بنظرة واحدة قبل ان يرتدالي طرفي ، وهذه ليست مبالغة ولكنها حقيقة مجردة الفتها بعد ذلك وعرفتها مرات واظن ان كثيرا من الكتاب غيري قد ألفها مرات كما الفتها . وقبل كل شيء ، فأعلم اني انما اقص هنا قصة هذا الكتاب كما كانت ، واسجل تجربتي الاولى في تأليف كتاب ، ملتزما بالصدق متجنباً للمبالغة رغبة في حسن التصوير .

مراجع وهوامش

١ - Binet, A. : Portrait psychologique d'un homme de lettre.
Paris : Alcan, 1929.

انظر أيضا : م. سوييف : الاسس النفسية للإبداع الفني ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٥٩ ، ص ٩٧-١٠١ .

٢ - مصري عبد الحميد حنورة : الاسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة القاهرة ١٩٧٣ .

٣ - Thomas Man : The Genesis of a novel, Engl. Trans. by
Richard and Clara Winston, London : Socker and Warburg,
1961.

انظر أيضا : م. حنورة ، ١٩٧٣ : المرجع السابق ، ص ٢١-٢٣ .

٤ - Canvely, M. (Ed.), Writers at Work, London : Mercury
Books, 1962, P. 18.

٥ - الأستاذ محمود محمد شاكر كاتب وشاعر ومفكر ومحقق لامهات كتب التراث العربي والإسلامي . آخر أكبر أعماله تحقيق « تفسير الطبري » الذي صدر منه ستة عشر مجلدا (والباقي هو في سبيل تحقيقه وطبعه) . خاص معارك أدبية وفكرية وقومية عديدة دفاعا عن العربية وتراثها المجيد مع عمالقة عصره مثل د. طه حسين ، عبد العزيز باشا فهمي ، . لويس عوض .

وترد قصة إبداعه لكتاب « المتنبي » في السفر الأول من طبعة جديدة له تشتمل على الكتاب الأصلي الذي ظهر أول مرة في سنة ١٩٢٥ ، وعلى ما دار حوله من معارك أدبية نتيجة لاقتباس بعض أفكاره الجديدة التي أتى بها في هذا الكتاب ، وخاصة ما يتعلق منها بأصل المتنبي ونسبه ، وسبب سجنه في شبابه والترتيب الزمني لحياته ، فيما ظهر بعد ذلك من كتب عن المتنبي (كتاب الأستاذ عبد الوهاب غزام وكتاب الدكتور طه حسين) دون الإشارة إلى كتابه صراحة . وقد أدت هذه الإزمة إلى صراع نفسي عنيف دار في نفسه وأدى به إلى ترك الجامعة نهائيا واعتزل الحياة العامة كلية .

الفن التشكيلي والابداع

في هذا الفصل الذي نختم به دراسة الابداع في الفن ، ننتقل من فنون الكلمة من شعر ونثر ، الى الفنون التشكيلية ، لنقدم نموذجا فريدا وطريفا من الدراسات التي دارت كلها حول لوحة « الجورنيكا » - احدى روائع فن التصوير في العالم - وكيف ابدعها عبقرى فن التصوير الحديث بابلو بيكاسو ، والظروف التي رسمها فيها والدوافع التي حركته ، وكيف سارت خطوات عملية الابداع ، كل ذلك من خلال عدد من الدراسات التشكيلية والسيكولوجية .

في الدراسة الاولى يعرض لنا روبرت ميلارد (١) الظروف التي اثارت في نفس الفنان الرغبة في رسم هذه اللوحة وخاصة ما يتعلق منها بتطور افكاره السياسية ، ثم دراسة تفصيلية للوحة كما هي في صورتها النهائية والمراجعات السبعة التي قام بها الفنان قبل اتمامها على الشكل الذي عرضت به في معرض باريس الدولي لاول مرة في عام ١٩٣٧ .

كان بيكاسو قد بلغ القمة في عام ١٩٣٦ فأصبح اسمه في مقدمة المرموقين في الفن التشكيلي . فقد اقام في الفترة من يناير الى مايو من تلك السنة ثلاثة معارض هامة في اسبانيا مسقط رأسه التي لم تر اعمالا له منذ سنة ١٩٠٢ حين هاجر منها الى باريس . فنظمت له جمعية « اصدقاء الفن الحديث » عرضا شاملا لاعماله حتى ذلك التاريخ في مدينة برشلونة في يناير من هذا العام . ثم اقيم له معرض اخر في بلباو في مارس ، والمعرض الثالث كان في مدريد في شهر مايو .

أما في فرنسا فقد عرض له في صالة غرض (جاليري) رينو وكول مجموعة من رسومه ابتداء من ١٤ فبراير من هذا العام نفسه (١٩٣٦) ، ولكن أوقف عرض هذه المجموعة حين افتتح في صالة عرض روزنبرج ابتداء من ٤ الى ٣١ مارس معرضا لمجموعة تتكون من ٢٨ عملا حديثا من أعماله منها ٢٠ لوحة على القماش ، ٨ لوحات مرسومة بالجواش . وقد جذب هذا المعرض انتباه حشود ضخمة من جمهور الفن . ولكي يتجنب بيكاسو متاعب الشهرة والنجاح ومتابعة المعجبين به ، انسحب من العاصمة في ٢٥ مارس وذهب الى (جوان ليه بان) حيث مكث فيها شهرين .

وفي يوليو من عام ١٩٣٦ انتشرت الأنباء عن الاضطرابات الخطيرة التي تعرضت لها اسبانيا والتي كانت بداية للحرب الاهلية . وأمام هذا التطور الدرامي الخطير في الازمة الاسبانية ، كان على بيكاسو - وغيره من الفنانين - أن يعلنوا عن موقفهم الواضح تجاه القضايا السياسية المثارة . وكان بيكاسو منذ وقت مبكر (٢) متعاطفا مع الاشتراكيين ومؤيدا للجمهورية . بل انه كان يبيع الكثير من لوحاته التي كان ينوي الاحتفاظ بها حتى يواصل جهوده في مساعدة أطفال اسبانيا من ضحايا الحرب . وأرسل في مرات عديدة مبالغ ضخمة من المال لهذا الغرض الى الحكومة الشرعية للجمهورية ولم يكن بيكاسو يستطيع أن يخفي كرهه وازدراءه لزعيم اليمين الاسباني الجنرال فرانكو . وقد قدم البوما في يناير سنة ١٩٣٧ يحمل عنوان « حلم وسقوط فرانكو » يحتوي على ١٨ رسما محفورا على المعدن تصور القسوة والعنف البالغين في الحرب الاهلية الاسبانية . وقد طبعت هذه الرسوم وبيعت بعد ذلك في شكل بطاقات بريدية لصالح حكومة الجمهورية الاسبانية .

وفي يناير من عام ١٩٣٧ طلبت حكومة الجمهورية الشرعية من بيكاسو أن يعد لها تكوينا ضخما يصلح كديكور للجناح الاسباني في معرض باريس الدولي (الذي كان من المزمع افتتاحه في يوليو من ذلك العام) . واحتار بيكاسو فيما يمكن أن يرسمه ليحقق هذه

الغاية القومية النبيلة . وظل في خيرته هذه حتى حدثت تلك الحادثة الوحشية التي قرر بيكاسو لاول وهلة أن يجعل منها موضوعا أو قيمة لعمله .

كان يوم السادس والعشرين من شهر ابريل (نيسان) عام ١٩٣٧ هو يوم السوق في مدينة الجورنيكا الصغيرة التي تقع في اقليم الباسك الاسباني . في هذا اليوم الرهيب قامت طائرات هتلر الحربية ، التي كانت في خدمة الجنرال فرانكو وحزب الفلانج (الكتائب) أثناء الحرب الاهلية الاسبانية ، بقصف المدينة الوندعة التي خلت من الرجال لانهم كانوا جميعا في الجبهة ، ولم يبق فيها الا النساء والاطفال والشيوخ وبعض المدافعين عن المدينة . وقد استمر هذا القصف الوحشي لمدة ثلاث ساعات ونصف بحيث سوى المدينة بالارض . وقدر عدد الضحايا من المدنيين الذي لقوا حتفهم بالفين من البشر نتيجة لهذا القصف الذي كان الغرض الاساسي منه اختبار الآثار التدميرية الناتجة عن نوع من القنابل الحارقة شديدة الانفجار على السكان المدنيين (٣) .

بدأ بيكاسو العمل على الفور ، فرسم في أول مايو اسكتشا (تخطيط أولي) يحتوي على كل الملامح الرئيسية للوحة النهائية ، الا انه كان مجرد خطوط غامضة غير واضحة المعالم . وقد تبع هذا شهر كامل من العمل المضني الذي استمر منذ هذا الرسم الأولي وحتى اكتمال اللوحة .

وقد نقل لنا كرستيان زرفوس في « كراسات الفن » (٤) الصور الفوتوغرافية التي أخذتها دورا مار للجورنيكا في مراحلها المتعددة ، وكذلك الاسكتشات والرسوم التي صاحبت البداية الأولى ، أو تلك التي أتت في بعض الحالات بعد اكتمال العمل . ويتبين لنا من ذلك كله أن الأمر أبعد من أن يكون ارتجال العبقرية . فالجورنيكا قد كلفت بيكاسو من العناء والعناية الشيء الكثير ، كما أثارت فيه أيضا الكثير من اللوعة والحسرة .

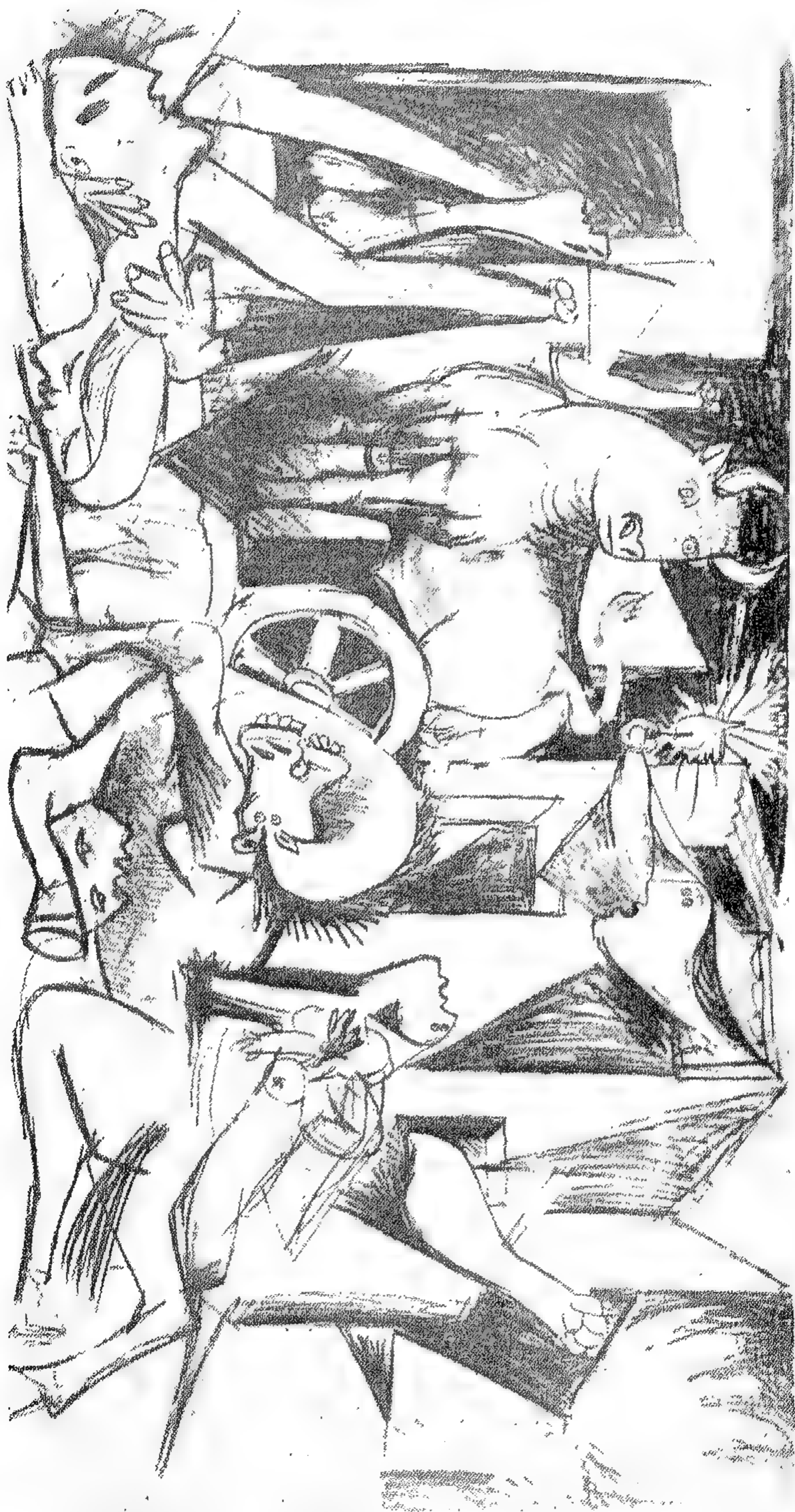


دراسة للحصان في لوحة « الجورنيكا » (أول مايو ١٩٣٧)

وكان بناء اللوحة بأكملها مرحلة اثر مرحلة وتفصيلا اثر تفصيل بواسطة الرسم بقلم أسود ، وأقلام فحم والحبر والريشة ، وكانت ترسم مساحات بلون واحد أسود ثم تمسح بعض أجزائها لتصبح بيضاء .

وقد وصلت بعض هذه الدراسات التي أجريت على أجزاء من اللوحة الى حد من التركيز في التعبير لدرجة أنها أصبحت أعمالا فنية مستقلة بذاتها : فعلى سبيل المثال نجد ذلك الرسم الذي يحتوي على رأس الحصان بعينه الزائفتين ، وفتحتي منخاره المتسعيتين ، ولسانه الذي يشبه رأس خنجر مديب داخل شذقيه الفافرين ، ويقوم كل هذا كنقيض لارضية سوداء تماما مرسومة بالزيت .

ولكي نتابع التطور الكامل الذي سار فيه العمل ينبغي أن نعود مع بيكاسو الى التاسع من مايو . ويبين لنا رسم تفصيلي الى حد بعيد مرسوم بالقلم الرصاص أن الفنان كان يفكر في موضوعه (ثيمته) بنوع من الانفعال الخالص وأنه كان غير قادر تحت ضغط اللحظة الراهنة على تجنب شيء من المبالغة في التعبير عن الموضوع (وهذه هي المرحلة الاولى) ، وحينما بدأ المرحلة الثانية في الحادي عشر من مايو في نقل هذه الدراسة على القماش وهو في مزاج أهدأ ، كان عنده بالفعل نزعة نحو تبسيط الدراما وتخفيضها الى أضيق الحدود الممكنة . وابتداء من هذه اللحظة اتخذ القسم الايمن من الجورنيكا الشكل والتكوين المألوف لنا الان الى حد كبير . ولكن ظل على وسط اللوحة وقسمها الايسر أن يخضعا لتغيرات هامة في المرحلة الثالثة . من ذلك مثلا ان الحصان الذي كان منهارا تماما ورأسه مهشما على الارض ولا يعدو أن يكون شيئا جامدا مجردا من الحياة ، أصبح يبدو في العمل النهائي وهو يشب على قائمته الاماميتين (أو يحرن) كآخر مظهر من مظاهر الاحتجاج . أما بالنسبة للمحارب الذي يحتضر فقد كان في البداية أقرب الى وسط اللوحة ، وكان نائما ووجهه للارض واحدى ذراعيه مرفوعة نحو



السماء . واخيرا نجد على اليسار الام التي كانت تحمل جثمان ابنها الميت ويغلب عليها مظهر الدفاع عن النفس ، ولكن هذا لم يكن حال الثور الذي كان جسمه مظلا ومعتما بينما كان رأسه ممدودا ومتجها نحو اليمين .

وفي هذه المرحلة الثالثة انتقل المحارب الى يسار اللوحة . أما الشمس التي ظل يواجهها بذراعه المهشمة فقد أعطيت شكل العين ، واضيفت اليها فيما بعد خيوط رفيعة تشير الى مصباح كهربائي ، ويبدو أن اضافتها كانت حتمية .

وفي المرحلة الرابعة فقط خضعت اللوحة لتغيرين حاسمين هما اللذان حولاهما الى ذلك العمل الثاري الذي نألفه الان جميعا . لقد بدأت الدراما في هذه المرحلة توظف وأصبحت تقوم الان بعملها بعد أن خففت تدريجيا بحيث لا تحتوي الا على ما هو جوهري وخلصت من كل ما كان يشوبها . واذا أمعنا النظر في هذا الامر يتبين لنا وجود عالمان في ذهن الفنان دائما ، يواجه كل منهما الآخر : أحدهما هو عالم الرؤى التي تلح على الفنان وتراود ذهنه باستمرار ، والثاني هو عالم الاشكال الحية التي تفور بالحياة فعلا على قماش اللوحة والعمل النهائي الذي يقدمه الفنان ينبع من ذلك التحدي بين هذين العالمين اللذان يتبادلان موقعهما باستمرار في ذهن الفنان . وفجأة نرى أن رأس الحصان تدور لتحتل مكانا بارزا في وسط اللوحة ، وهو المكان الذي كان يحتله في السابق جسم الثور الذي أدير رأسه بعنف الى الاتجاه الآخر مفيرا وضعه ليحتل الجانب الأيسر من اللوحة .

وكان لزاما على الفنان حين وصل الى هذا الترتيب الجديد فقط أن يدير رأس المحارب لتتجه نحو السماء تاركا هذا الجسد المنسي المهشم على الارض (المراجعة السابعة) .

وعلى ما يبدو فان هناك قاعدتين كانتا ماثلتين باستمرار في ذهن الفنان : وهما الميل والنزعة الى أن يقول كل شيء دفعة واحدة ، مع وجود الوعي الكامل بحدود اللغة الفنية في نفس الوقت .



(الجورنيكا في شكلها الاخى الذى عرضت به في معرض باريس الدولى)

ومن الامور الجوهرية أيضا أن الحدث ، الذي كان في البداية يدور في الهواء الطلق ، قد بدأ في التحول تدريجيا نحو مكان مغلق ، حيث أن الشكل النهائي يظهر فيه باب على اليمين ، والواح من الخشب على الارضية ، وعلى مبعده من ذلك الضوء الكهربائي . وكل هذه الملامح لم تظهر الا قبل أن يكتمل العمل بوقت قصير .

وبمجرد أن انتهت الجورنيكا وضعت في الجناح الاسباني في معرض باريس الدولي (٥) . وهكذا اكتسبت اللوحة هذا التقدير العالمي الواسع . وظلت الجورنيكا باعتبارها صرخة الارض الشائرة التي تطلب الانتقام تمثل حتى الان رمزا لذلك المعنى ، ولم تفقد ابدا شيئا من قوتها .

إذا كان ميلارد قد اهتم في الدراسة السابقة بالتطور التاريخي للجورنيكا ولحياة مبدعها بيكاسو وأفكاره السياسية ، فان فرانك الجسار Frank Elgar يهتم هنا بدراسة عمل بيكاسو واسلوبه في الرسم وكيف تطور هذا الاسلوب حتى وصل للمرحلة المميزة التي رسم فيها الجورنيكا (٦) .

يتتبع الجار أثر اسبانيا وذكرياتهما عند بيكاسو الى سنة ١٩٣٣ التي قام فيها بزيارة عمل قصيرة لبرشلونة ، ثم الرحلة التي قام بها عبر اسبانيا كلها في سنة ١٩٣٤ . وقد قام بعد هاتين الزيارتين لاسبانيا برسم سلسلة من اللوحات عن مصارعة الثيران التي كانت نفسه مليئة بانفعالاتها وذكرياتهما الحديثة . وكانت هذه اللوحات مقدمة طبيعية للجورنيكا التي رسمها في سنة ١٩٣٧ . ولم تكن حلقات المصارعة تقدم لبيكاسو مجرد موضوعات حية وطازجة ، ولكنها كانت توقظ فيه ذلك الشعور الفطري بالطاقة الدرامية فكان يعبر في لوحاته عن مصارعة الثيران عن الثورة الهائلة للحيوان ضد قسوة الانسان بيد ثابتة لا اثر للرب فيها . وعن طريق لغة الخط واللون كان بيكاسو يجعلنا نشارك الحيوان في ألمه الجسماني الفظيع ضد أنفسنا كبشر . ولكنه سريعا ما تجاوز هذه الاحاسيس

الاولية لكي يقودنا من خلال ممر شعري الى الاسطورة التي يتحول فيها الم الحيوان في نظرنا ويقوم بوظيفته الاسطورية كنوع من الاضحية التي يصاحبها طقوس معينة . وفي هذه الحالة لا يصبح الثور بعد ذلك ضحية لعبة التعطش للدماء بقدر ما يكون موضوعا لهذه الاضحية ذات الطقوس .

وكان واضحا تماما أن بيكاسو يعبر بسرعة شديدة من دائرة تفاصيل الحياة اليومية الى الرمزية العالمية ، ومن أكثر ضروب الواقعية رفضا الى أرفع مستوى من الاسطورة . وقد أدى به هذا الن المزج بين الانسان والثور في اشكال المينوتور الاسطورية التي رسمها في كثير من لوحاته قبل الجورنيكا .

وسرعان ما تخلى بيكاسو عن هذا الاتجاه الاسطوري لصالح التعبيرية Expressionism التي بدأت تبزغ في أعماله مع بداية الوقائع التراجيدية للحرب الاهلية الاسبانية التي أعادت بيكاسو بحدة الى الواقع مرة أخرى .

وكانت بداية غضبته الانتقامية هي أن حضر في بداية سنة ١٩٣٧ ألوما كاملا معروفا جيدا تحت اسم « حلم وسقوط فرانكو » ، وهو ملء بمشاهد الهلع والامهات الشكلى والاطفال القتلى والنيران التي تلتهم كل ما على الارض ، والثيران المهانة والخيال الصرعى . الخ . ويشتمل على صور مفزعة لمخلوقات غريبة في صورة فئران على شكل بشر يغطيها الشعر بأكملها ، أو خفافيش تمتص الدماء ، أو حيوانات تمسخ في شكل ديدان . وهي صور لم يسبقه اليها فنان ، حتى ولا مواطنه « جويا » في لوخته الشهيرة « فظائع الحرب » ، فأساتذة الخيال قبل بيكاسو كانوا يعبرون عن الرعب بتقديم ما هو مرعب ، أما بيكاسو فكان يستلهم ذلك الشعور بالرعب الطافي من استخدامهم للايقاع المتكسر ، والخط الحاد ، والاشكال الوهمية ، والسخرية الخشنة القاسية ذات



القيمة الفنية . وكان على بيكاسو أن يلجأ الى القليل من الخيال أو من الاختراع بدلا من المهارة التقنية للرسم والاحتجاج الفاضل للفنان .

لقد كان الاسلوب القديم عند جويا ، متمثلا في التخيل الوهمي الطبيعي ، يفرض القواعد القديمة والقناعات المألوفة . أما « جورنيكا » بيكاسو فقد كانت شيئا مختلفا تماما عن ذلك ، إذ اسقط عن هذا العمل الرائع كل ما تبقى من تلك النزعة الواقعية التي ظهرت في « حلم وسقوط فرانكو » . وإذا كانت الواقعة الخارجية هي التي ألهمت بيكاسو أن يرسم الجورنيكا ، مثلها في ذلك مثل سائر تكويناته التي نقلت عن الحرب الأهلية الإسبانية التي كانت تأخذه في غمارها وتشعره بالبغض والثورة ، إلا أن الجورنيكا لم تكن مجرد لوحة بنيت على أساس واقعة قد حدثت، بل إنها كانت أكثر من ذلك . كانت احتجاجا معذبا لارض روعتها الفظائع التي كانت تجري في وطن الفنان الفارق في الدماء . ولكن العمل لا يصور ولا يصف هذه الحوادث العارضة ، رغم أنه يمثل أكثر الأشياء قوة في فضحه لها وتشهيره بها ، فبصرف النظر عن عنوانها ، فإن الجورنيكا لا تحدد الاحداث التي تدوينها بأي مكان أو زمان .

إن بيكاسو حين شرع يرسم الجورنيكا قد ألقى جانبا ، وهو منغم بموجة قوية من الانفعال الذي ثار من أعماق أعماقه ، بكل ما هو متعارف عليه من وسائل ومبادئ تقليدية كالإبضوع أو التيمة ، والمحاكاة ، واتخاذ المثال ، واتخاذ النموذج ، والمنظور ، والتلخيص أو التركيز .

هجر بيكاسو كل ما هو في جعبة الفنان التقليدي من حيل فنية ، حتى اللون نفسه رفضه عن عمد حتى لا تنقص مكانته شيئا من مضمون اللوحة أو تلتطف من حدة الإيقاع الدرامي لها . فلا شيء أمامنا سوى الألوان السوداء والبيضاء والرمادية التي تتشابك

معا في ضجة وصخب منظم ومنهجي ، فالاشكال قد حررت من مظهرها التقليدي بينما ظلت تحتفظ بكل قيمتها الرمزية المكتسبة .
فوحشية الحرب وجورها تظهر لنا عن طريق الوجوه الملتوية ،
والافواه الفاغرة باللعنة ، والطير الذي يتأوه من أعماق قلبه الما ،
والحصان الذي يصهل من شدة الفزع ، والاجساد التي تهوى تحت
اقدام الوحش ذو الحواجب الخنفسية ، وآلهة الانتقام التي تستطيع
ان تتحدى الضوء الكهربى المعتم الذي يأتي من مصباح عتيق
عقيم .

ونستطيع أن نتعرف على الاشياء السابقة تحت هذه الاشكال
غير المتوقعة . ولكنها بمرورها خلال خيال الرسام فانها تفقد
صفات العادية ، ويكون لها صفات بديلة مشحونة الى درجة كبيرة
بالانسانية وبالمعنى . وقد تحول الفزع والياس والقسوة الى شيء
مرئي وملموس عن طريق الرسم العبقرى والحركة المحمومة ،
والتباين بين الاجزاء المضيئة والاجزاء المعتمة ، واستطاع بيكاسو
ان يقدم عن طريق الخط وحده برهانا يدين به محطمو الحياة ،
وكان التكوين الذي رسمه كافيا لشجب الجريمة والخراب
والفوضى . ان هذه اللوحة تصور الفزع الذي لم يستطع بيكاسو
ان يحققه فيما سبق بالاقصرار على رسم الملامح في شكلها الطبيعي .

واذا نظرنا الى بعض تفاصيل اللوحة ، سنجد الشكل الذي
على اليمين ذو العيون الموضوعة في غير مكانها ، والفم الفاجر كجرح
مفتوح ، والذقن التي تشير الى السماء ، واليد التي تمسك بسيف
مكسور بحيث تصل الى التعبير عن القوة الدرامية بشكل لا يمكن
لبد بشرية ان تعبر فيه عن الموقف بمثل هذه القوة .

وحين يقيم الجار الجورنيكا ككل يرى انها تعد عملا متفردا في
كونه نتاجا لابداع ارادي عميق ، تم التفكير فيه بعمق ، وخضعت
تفاصيله لعمليات حساب متعددة .

وعلى الرغم من أن المسطحات والخطوط المتداخلة تبدو في غير نظام ظاهر ، فإن الفراغ المحدود قد اجتمع فيه الدمار المجنون والفضب الجامح والمطالبة بالعدالة . وعلى هذا تتميز اللوحة بأن النظام المحكم المحسوب فيها يمنع المبالغة ، والمنطق يحكم الفوضى ، والذكاء يوجه في تفاصيلها العاطفة والانفعال . ولهذا يقال أن بيكاسو في هذه اللوحة ، قد فرض للمرة الاولى ، وربما للمرة الاخيرة ، أسلوبا يسيطر على تعبيريته ، ويحل ما يبدو أنه مشكلة غير قابلة للحل ، وهي : كيف نعطي شكلا كلاسيكيا لعمل يتجاوز حدود الكلاسيكية ، من خلال المبالغة في التعبير عن العاطفة وأشكالها .

ويرى الجار أن بيكاسو استمر في الرسم بالاسلوب التعبيري حتى بعد وصول الجورنيكا الى الجناح الاسباني في معرض باريس . فقد واصل تصوير وتشكيل نفس الملامح التي كانت موجودة في تلك اللوحة . فظهر الثور بشكل متكرر في كثير من رسوماته ومنحوتاته . وابتداء من يونيو ١٩٣٧ وما بعدها رسم عددا كبيرا من صور « النساء الباقيات » اخذت فيها تعبيريته الحرة بطريقة متزايدة شكل الخطوط المتكسرة ، والزوايا الحادة ، والالوان الحمراء المفعمة بالحياة ، والصفراء السقيمة ، والخضراء القارصة . وانتشرت الدموع مثل الندوب تدريجيا فوق الوجه بأكمله ، ثم في النهاية فوق التكوين بأكمله .

ويتفق هانز جافيه أستاذ الفن الحديث بجامعة أمستردام (٧) مع الجار في رأيه السابق عن تطور أسلوب بيكاسو ، وان كان يرجع بداية المرحلة الاسطورية عنده الى سنة ١٩٣٠ حين رسم لوحات لكتاب « التحولات » لاوفيد (٨) . واستمر هذا الاتجاه أيضا في لوحاته الايضاحية لمسرحية ليزيستراتا التي رسمها في سنة ١٩٣٤ .

أما زيارة بيكاسو لـ بانيا في نفس تلك السنة ، فهي التي جعلت بيكاسو - في رأي جافيه - يتوصل الى وسائل جديدة تشبع حاجته لخلق رموز أسطورية تعبر عن الافكار الملحة في

عصرنا . ومن هذه الرموز الثور وحلبة مصارعة الثيران التي كانت مألوفة لديه منذ شبابه الباكر . وكان الاتصال باسبانيا هو الذي جعله يركز على هذا الاسلوب الجديد . فظهر الثور لأول مرة في بعض الاسكتشات التي رسمها بيكاسو في سنة ١٩٣٤ باعتباره رمزا مطواعا للفضب الشيطاني .

وفي سنة ١٩٣٦ وجدت هذه المحاولات الاسطورية أساسا متينا لها في الواقع المتمثل في الحرب الاهلية التي اندلعت في اسبانيا حيث كانت أعمال بيكاسو قد عرضت فيها في الربيع تحت رعاية صديقه بول ايلوار . وقد احتضن بيكاسو قضية الجمهورية بكل كيانه . بل ان حكومة الجمهورية عينته مديرا لمتحف البرادو في مدريد وهو المتحف القومي لاسبانيا .

وهنا يتبين لنا الخلاف بين جافيه والجار فبينما يعتبر الجار ان لوحات بيكاسو عن الحرب الاهلية قد نقلته من المرحلة الاسطورية الى المرحلة التعبيرية الحرة ، يرى جافيه ان هذه اللوحات تمثل قمة المرحلة الاسطورية التي وجدت أساسا متينا لها في واقع هذه الحرب الاهلية .

وحين يقيم جافيه الجورنيكا يرى انها تعتبر واحدة من اكبر اعمال التصوير في القرن العشرين ، بل واكثرها نقاء في التعبير ، وصدقا في الانفعال والعاطفة التي عبر عنها الفنان . والنسخة النهائية قد جمعت معا داخل اطار بالغ القسوة تكويننا ثلاثيا من الثور والحصان والمرأة التي تحمل المصباح ، وعلى الرغم من ان هذه الموضوعات استخدمت من قبل في لوحة المونيتور ، الا ان المفزى والتعبير الانفعالي للرموز أصبح هنا اكثر قوة واكثر تفجرا . وحين نجد ان الحصان والثور يحفران بعمق في ذاكرة المشاهد اكثر مما تحفر فيها الوجوه الانسانية ، يتبين لنا ان الرموز الاسطورية للعداب والالم والقوة الوحشية التي لا ترحم هي التي تسيطر على العمل كله .

ويرى جافيه أن بيكاسو قد خلق من هذه اللوحة العظيمة شاهدا متوقدا ينضج بالآلم ضد القوة العدوانية البربرية ، في أي مكان ، ولهذا فليس هناك في الرسم أية إشارة إلى الواقعة المحددة لقصف « الجورنيكا » التي حملت اللوحة اسمها ، ولذا فإن هذه اللوحة - في رأي جافيه - تحمل تحذيرا للجنس الانساني كله ضد الاندفاعات المجنونة التي أطلقت قوى الظلام لتعيث في الأرض فسادا .

وقد أثبت التاريخ أن بيكاسو كان على حق ، وقد تمثل صدق ذلك في فظائع الحرب العالمية الثانية التي تلت الحرب الاهلية الاسبانية مباشرة ، فمن وارسو وروتterdam إلى كوفنتري وسمولنسك ، ثم أخيرا هيروشيما هذا الطريق الفظيع المليء بالآلام قد بدأ مع « الجورنيكا » .

ونختم هذا الفصل بدراسة سيكولوجية عن عملية ابداع الجورنيكا .

وفي هذه الدراسة يحاول رودلف أرنهيم (٩) أن يطلعنا على صورة الفنان التشكيلي اثناء ابداعه من خلال دراسة المسودات التي هي بالنسبة للمصور الاسكتشات والتجارب الفنية التي يجريها قبل رسم لوحته الكلية .

ويقدم لنا أرنهيم منهجه والاسباب التي دعتة لاستخدامه ، فيتساءل : كيف نستطيع أن نكشف عما يعتل في نفس الفنان حين كان يمارس ابداعه لعمله الفني ؟ .

ويجيب على هذا التساؤل بقوله : من الممكن أن نستمع إلى ما سجله الفنان عن نفسه . وكثير مما عرفناه عن عملية الابداع وصل إلينا بهذه الطريقة . ولكن قيمة ما يقوله المبدعون عن أنفسهم تتضائل نتيجة للعوامل الذاتية والتحيز لبعض الآراء النظرية التي تدخل في ثقافتهم ، وكثيرا ما يخبرنا الفنانون عما يعتقدون أنه قد حدث ، أو ما كان ينبغي أن يحدث دون أن يخبرونا عما حدث بالفعل .

ويشهي أرنيهف من التشكفك فف هفه الوسفلة الذاففة الفف الففءف عن المنهج الذي ففبناه هو ففرى أننا لا نستطفع أن نلاحظ فنانا اثناء العمل ، فنرى بفكاسو مثلا ففن فرسم ، رغم أن هفا فف فف ذافه أمر ذو ففمة ، ولكن مما ففعله ففعذرا أو مسفعفلا أن النشاط الابداعف للفنان اثناء ابداعه لعمل من اعماله نشاط فخاص ففا ولا فمكن أن ففم بفضور الاخرفن . ومن هنا فرى أرنيهف أن المنهج الموضوعف الذي ففصلف فف هفه الففالة ففضمن دراسفة المسوداف والمخلفاف والصفاغات المبكرة الفف ففتركها الفنان ، ومراجعاته على الاصول أو البروففاف والهوامش والاسكتشافاف والصور المفعلفة للعمل الفني بمراحلف المفعدة اثناء نموه ، وفففلل الصور الفنية واللوحاف بأشعة اكس ، كل هفه وسائل مشروعة أكثر ضمانا وأمانا من غيرها من الوسائل السابقة الفف فعتمد على ذاففة الفنان .

وعلى هفا فان المنهج الذي لفأ الففه أرنيهف هو دراسفة المسوداف والاسكتشافاف الفف كان ففدها بفكاسو قبل الرسم واثناءه وففى بعد أن افتهى من اللوحة الرئفسفة الفف فم عرضها بعد ذلك ففث وضعت كفدار فف معرض الفكومة الاسباففة بفارفس (بناء على طلبها) .

ومفموعة الصور الفف أوردها أرنيهف للففورففا أو لافزاء من مكونافها هف ٦١ رسما ، منها ٥٤ رسما لافزاء فقط و ٧ للرسم كاملا بفصرف النظر عن افجاهه ، كذلك أورف فف كتابه ٧ لقطاف فوتوغراففة للوحة فف ففالف نموها المفعلفة ثم اللوحة النهائية فف ففم فففر .

وففحفظ أرنيهف كفثرا ففما ففعلق بهذه الصور اذ فوضف انه برغم كثرة هفه الصور الوارفة بكتابف عن الففورففا الا أنها لفست كل ما قد فكون بفكاسو نفذه بالفعل أو ما فكون قد فففله فف ذهنه ، ففف لفست الا انعكاساف ففزئفة ، ولهفا فففر من الاسراف فف ففسفرها .

الا انه يؤكد فائدة استقراء مثل هذه الصور لان ما وضعه الفنان على الورق لم يتم اعتباطا او بالصدفة بل وضع لانه كان يمثل خطوة لازمة لدفع وتنشيط العمل في اللوحة .

ويحاول أرنهيم أن يحدد أهداف دراسته كليا او جزئيا بعدد من الاسئلة التي تهدف الدراسة للإجابة عليها ، وهي :

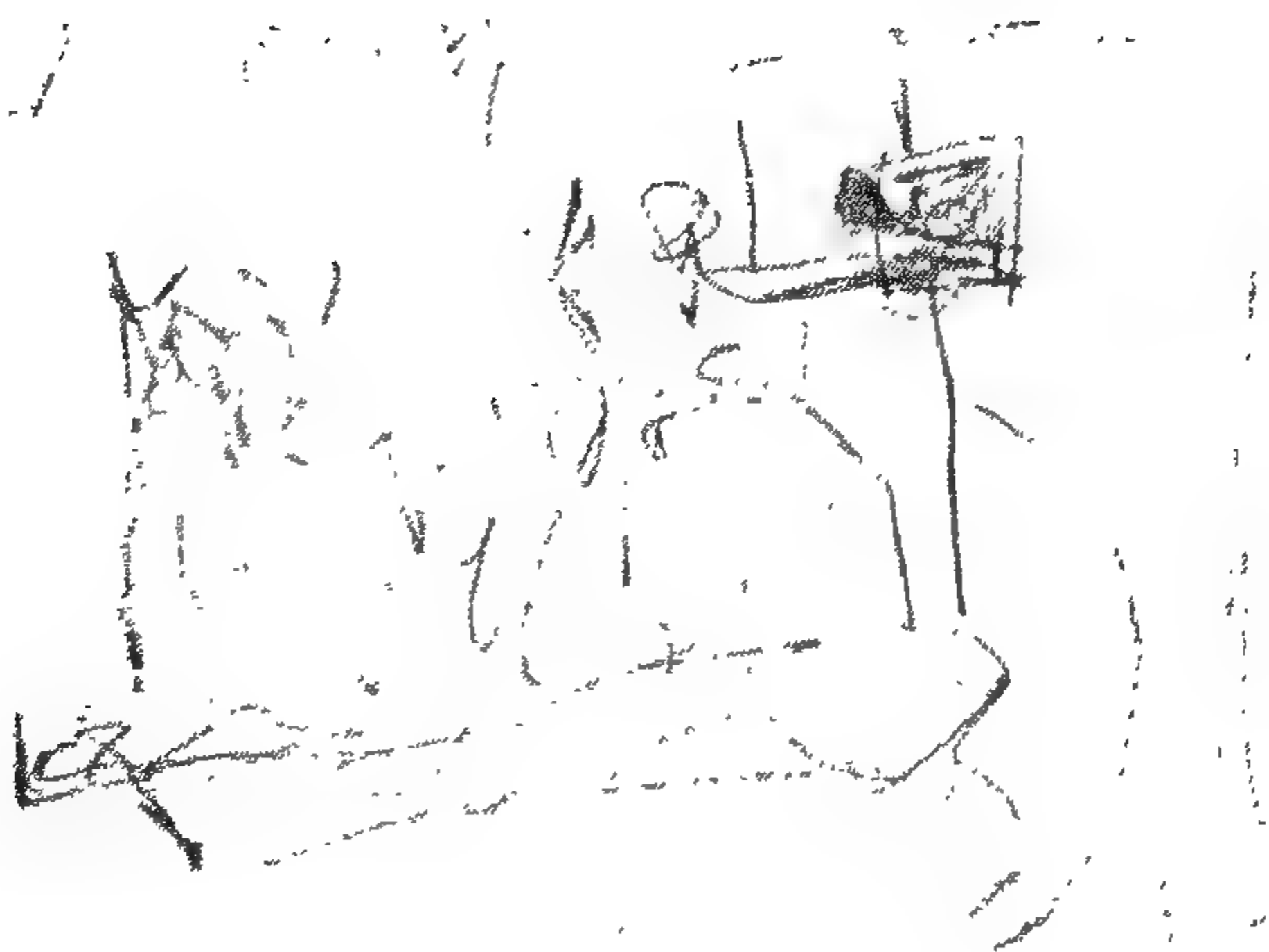
- ١ - ماذا دفع بيكاسو لاختيار هذا الموضوع ؟
- ٢ - ما الذي جعله يقدم الموضوع بهذه الطريقة بالذات ؟
- ٣ - ما هو نوع التفكير البصري الذي قاده من أول تصور للعمل حتى اتمام اللوحة الكاملة ؟

ويرى أن الإجابة عن هذه الاسئلة قد تمدنا بشيء قليل وبفكرة عامة عن بيكاسو الفنان ، ولكن من المؤكد أنها ستمدنا بالكثير عن عملية الابداع بوجه عام .

وفي محاولته للإجابة على هذه الاسئلة يعول أرنهيم كثيرا على ما كان يدور في عقل الفنان ، لانه في رأيه سيؤثر الى حد كبير على ما سوف يجيء بعد ذلك في اللوحة . كما يعول أيضا على الاطار الثقافي السائد الذي يشكل المرآة أو الصدى بالنسبة لعقل الفنان ويقول في هذا الصدد « أن قصر القيمة الذهنية أو العقلية والفنية للجورنيكا على بيكاسو ، فيه ظلم للصورة وللمصور ، لانه من الضروري أن نضع في الاعتبار أنها لا تعبر فقط عن حالة الفنان ، ولكنها معبرة بشكل أكبر عن حال العالم » .

ويقوم أرنهيم بعد هذا بتقديم الاسكتشات والصور التي استطاع أن يحصل عليها لمراحل عملية رسم الجورنيكا ، ويحاول دراسة ما ورد في كل منها مركزا على ما يأتي :

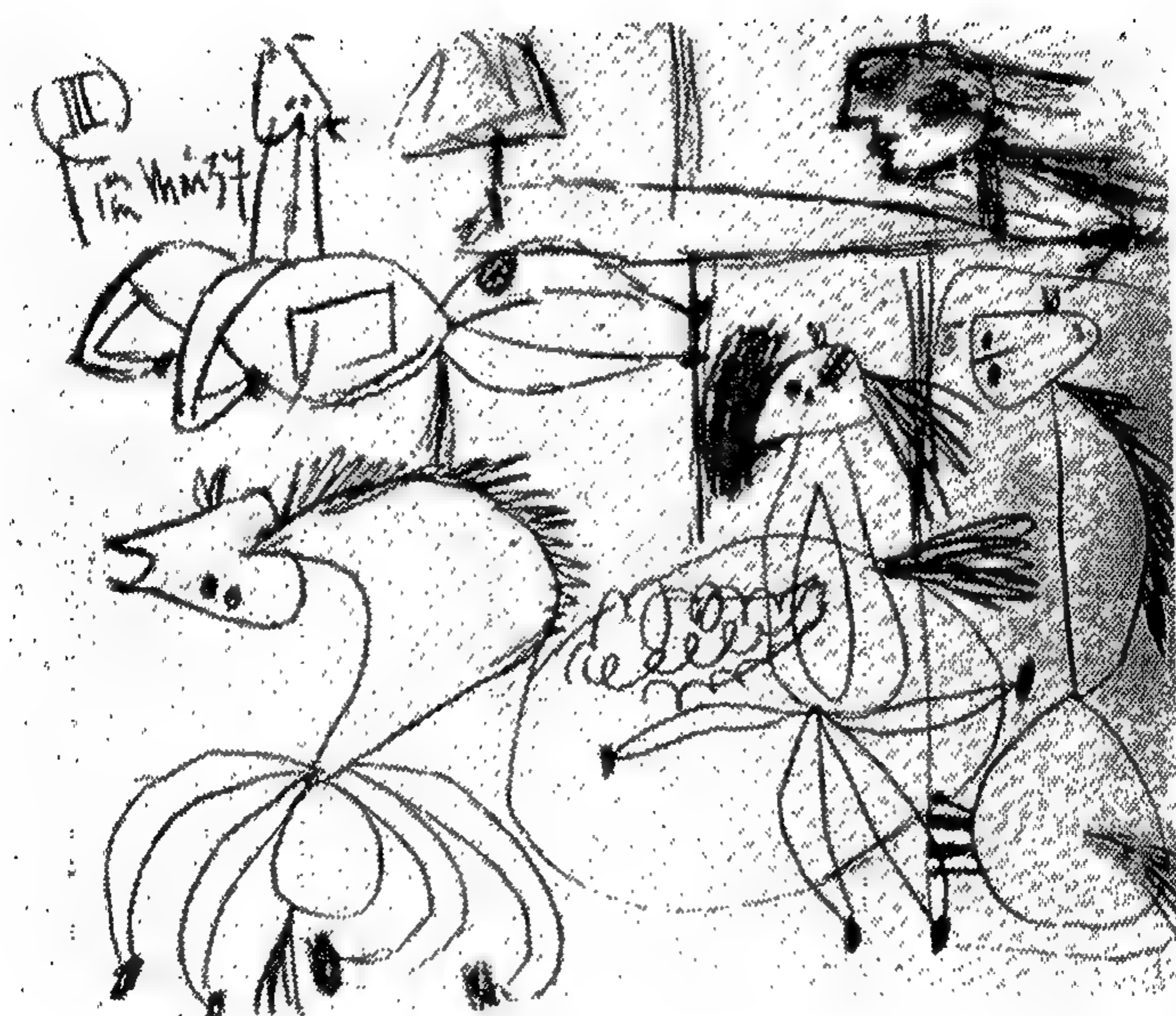
- ١ - الرموز التي تعبر عنها جزئيات الصورة في ذهن الفنان وفي أذهان الآخرين .



- ٢ - المقارنة بما ورد في الصور الاخرى لنفس اللوحة .
- ٣ - النمو الذي يحدث من صورة لاخرى او من جزء لآخر .
- ٤ - الالوان (ابيض x اسود) وتعبيرها عن هدف الفنان .
- ٥ - التمرينات التي يقوم بها الفنان على بعض جزئيات العمل بقصد الاجادة او اختبار الزوايا والتكوينات .
- ٦ - ظهور واختفاء بعض الاجزاء ، وعلاقة ذلك بحركة الفنان في تقدمه وتأخره ومراجعته .
- ٧ - توقف الفنان لعدد من الايام عند حركة خاصة او تكوين معين وعلاقة ذلك بالاطار الذهني والتوتر النفسي الذي يعاني منه الفنان ، وما قد يكون له من دلالة في عملية الابداع .
- و حين نبدأ في تتبع هذه اللوحة الشهيرة مع أرنهيم نجد أن بيكاسو قد بدأ في رسمها اعتباراً من اول مايو سنة ١٩٣٧ أي قبل اسبوع واحد على مهاجمة طائرات هتلر الحربية للمدينة .
- والان نقترب اكثر من الصورة ولنبدأ بالرسم الاول الذي يقدمه لنا أرنهيم ، وهو مؤرخ في ١/٥/١٩٣٧ ومرقم بالرقم ١ وقد كانت هذه عادة بيكاسو الذي كان يحرص على تأريخ وترقيم معظم مخلفاته واسكتشاتة . يرى أرنهيم أن هذا الرسم هو أكثر الرسوم شبيهاً باللوحة الأخيرة وان لم يكن في نفس درجة الاحكام والدقة ونفس الابعاد التي تميز الجورنيكا المعروضة . صحيح أنه يحتوي على جميع العناصر الموجودة فيها ولكنها - أي هذه العناصر - باهتة او مائعة الحدود .
- واذا رأينا الصورة الثانية سنجد أنها قد رسمت في نفس التاريخ ١/٥/١٩٣٧ ، وهي وان اختلفت بعض الشيء عن الصورة الاولى الا انها ما زالت محتفظة بجزء كبير من التفاصيل الاساسية التي تميز الصورة الرئيسية : الثور والحصان ، والطائر ، والمرأة ، والضوء وان كانت النسب مختلفة الى حد ما .



الدراسة الثانية لتكوين الجورنيكا (أول مايو ١٩٢٧)



الدراسة الثالثة لتكوين الجورنيكا (أول مايو ١٩٣٧)

حقاً ان الكل سابق على الاجزاء وهذا ما يؤكد نتائج باتريك التي تحدثنا عنها في الفصل الاول عن عملية الابداع ، ولكننا نجد ان الاجزاء هنا تنمو وتثري أحياناً بالاستقلال عن الكل . وتصبح المشكلة هي كيف ينمي الفنان الاجزاء في اطار الكل .

يرى أرتهيم أن المزج بين الاداء الابداعي للوحة ككل وتنمية الاجزاء يقود الفنان الى تصميم لا يمكن وصفه من خلال عملية التخصيب او الاثراء المتتالي للاجزاء او القطع ولكنه يتميز بأنه نمو دياكتيكي يتم بتبادل النظر الى الجزء وإلى الكل في عملية تقدم وتأخر بينهما. وهنا ينبغي علينا الا نتأمل مجرد الحركة المناسبة للصورة ككل ، بل علينا كذلك ان نحصر العلاقة بين الصورة وبين جزئياتها في مختلف المراحل . ان العمل الفني لا يتقدم الى الامام على نحو ما يحدث للبذرة او الكائن الحي ، ولكنه ينمو على نحو ما يحدث في حركة التآرجح للامام وللخلف من الكل للجزء ومن الجزء للكل وهكذا في حركة دياكتيكية مستمرة في التقدم والصعود .

واذا عدنا الى بيكاسو لنطبق هذه الفكرة على ابداعه للجورنيكا وجدنا انه كانت لديه في البداية تجارب عديدة وان كان « المود » الاساسي او الحال الانفعالي قد استقر منذ الرسم الاول . وقد تمت هذه التجارب لمحاولة تحديد وتجويد الفكرة الاساسية او الفكرة الجبرثومية التي بدأت وهي الاحساس بهول المأساة ، مأساة ضرب الاطفال والنساء العزل بقنابل الطائرات في المدينة المنكوبة ، وان كانت المأساة المباشرة ليست هي كل شيء . ففي رسوم بيكاسو السابقة كما يذكر أرتهيم ما يفصح عما رسخ في نفسه عن فكرة الهول التي كان يشعر بها وهو يتابع الحرب الاهلية التي اجتاحت وطنه منذ بدايتها . ولكنه عمقها بالشكل الذي برز في لوحة الجورنيكا .

فالفكرة الجبرثومية اذن كانت موجودة ولكنها كانت غير مستقرة الابعاد ، غير واضحة المعالم ، والفنان كان يحاول أن يدنو منها

شيئا فشيئا ، ثم يحاول الابتعاد عنها ، ولكنه لا يستطيع الاستمرار في هذه الحركة الى الابد ، فلا بد له من الوصول الى حالة يريد فيها ان يثبت « المود » أو الحال الانفعالي ، أو يثبت ذهنه على ما وصلت اليه عيناه ويداه . وحينئذ يكون قد أصبح قادرا على استبعاد مقاصده وتجربته الانفعالية التي جربها ، وعلى التعبير عنها في الشكل النهائي .

تقييم دراسة أرنهيم :

ينبغي أن نشير في البداية الى الجهد الكبير الذي بذله أرنهيم في محاولة تتبع مراحل ابداع بيكاسو لهذه اللوحة الشهيرة وتاريخ حياتها منذ أن كانت فكرة في ذهن الفنان ، وما اقتضاه ذلك من التعمق في ذهن بيكاسو وشخصيته كلها .

ولكن يبقى في النهاية أن الاسلوب الذي اتبعه أرنهيم في الدراسة اسلوب ذاتي رغم كل ادعاءاته بأنه يستخدم منهجا موضوعيا ، فهو لا يعتمد الا على رؤيته الخاصة وتقديره الشخصي . ورغم أن الباحث تلقى تدريبا ودراسة متعمقة في مجال الفن ، الا أن هذا لا يعفيه من النقد خاصة وأنه لم يستخدم أي وسيلة أخرى مساعدة ولم يقابل الفنان نفسه ليسأله عن بعض ما غمض عليه فهمه .

وقد اعترف أرنهيم نفسه بأن هذه الرسوم والاسكتشات التي اتخذها مادة لدراسته ليست هي كل الرسوم التي خلقها بيكاسو ، كما أنها لا تمثل كل ما تصوره وتخيله الرسام وهذا ما يدعونا بالتالي الى التساؤل عن مدى تأثير هذه الصور والاختيلة الجوهرية التي لم يدخلها الباحث في اعتباره والتي كان من الممكن أن تغير مسار البحث نحو اتجاه آخر .

كما أنه من الممكن أن يتهم أرنهيم بالتعسف في بعض تفسيراته الحضارية لبعض العناصر خاصة عند حديثه عن الثور ، ويرجع

هذا الى ان بيكاسو نفسه كان موقفه متذبذبا من هذا الجزء من اللوحة من رسم لآخر . فبينما يعبر الثور عن العدو الباطن في احد الرسوم ، نراه في غير هذا الرسم معبرا عن الاتزان والطمأنينة . ولو ان ارنهيم لجأ الى بيكاسو واستفسر منه عن هذا التقلب لكان قد أعفى نفسه من التعسف والمخاطرة بتقديم تفسير بعينه .

واخيرا يمكن أن نقول أن المنهج الذي اتبعه ارنهيم ذو امكانيات محدودة وهذا ما اعترف به هو نفسه . فهذا المنهج لم يتح له الوصول الى معرفة شيء عن مرحلة التهيؤ والاعداد عند الفنان بما فيها من اساليب معتادة يقود بها افكاره ، وتمارين مقصودة يعتمد اليها لتنشيط خياله . ولا عن المرحلة التي يحس فيها بعدم القدرة على التقدم ، وأين ومتى تتضح له الآفاق وتجيئه الاخيلة والافكار ، الى آخر ذلك مما عهدناه في دراستنا لعملية الابداع بمراحلها المختلفة .

واذا كان ارنهيم قد استطاع أن يصور لنا بحذق وبراعة وبشيء من العمق « تاريخ نشوء لوحة » من خلال تتبع بعض الرسوم والاسكتشات التي تركها بيكاسو بكثير من المثابرة والصبر على متابعة حركة الصورة وتطورها بهذا الشكل الدقيق ، الا انه قد فاته حين حاول أن يفسر علاقة الكل بالاجزاء ، ونمو الاجزاء في اطار الكل من خلال العلاقة الديالكتيكية التي تحدث عنها ، فاته أن يضع يده على الحركة الرئيسية والمفهوم الاساسي الذي يفسر لنا هذا كله ، وهو ما نجح سويف في أن يرصده لدى الشعراء حين تحدث عن انتقالهم من خلال الوثبة المحكومة بالتوتر النفسي الناتج عن درجة وضوح أو غموض المجال لديهم بين جزء وآخر من القصيدة . والواقع أن فكرة المجال هذه يدين بها سويف لاصحاب مدرسة الجشطالت ابتداء من فرتهيرم — الذي سنرى استخدامه لهذا المنهج مع اينشتاين في الفصل القادم — وانتهاء بكورت ليفين وتلامذته .

الفن التشكيلي كوسيلة لدراسة الابداع

ان التذوق الفني عند الفنان المبدع يختلف عن التذوق الفني لدى العاديين من الناس . فكثيرا ما نجد عند الفنانين ذوقا خاصا في نواح متعددة لا يمثل النمط الشائع بين عامة الناس . واذا عرضنا مجموعة من اللوحات او الاشكال على مجموعة من المصورين ومجموعة عادية من الناس ، فاننا نتوقع ان يكون مقياس التفضيل Preference Scale عند الفنانين مختلفا عن مقياس سائر الناس .

والواقع ان هذا هو ما حدا ببعض الباحثين الى محاولة الاستفادة من هذه الحقيقة في بناء اختبار يمكن ان يميز بين المبدعين وغير المبدعين في مجالات الفن التشكيلي . وكان هذا ايدانا بميلاد « اختبار ولش » (١٠) الذي يمثل نمطا مختلفا من وسائل القياس النفسي التي استخدمت لدراسة الابداع ، وهو اختبار لا يعتمد على الالفاظ او اللفظة وانما يعتمد على صور مرسومة بالحبر الشيني . . وكان يتكون في بداية نشأته من اربعمئة من هذه الصور التي يطلب من الشخص المختبر ان يستجيب لكل منها باحدى استجابتين « تعجبني » او « لا تعجبني » .

وقد اشتق منه باحث اخر هو فرانك بيرون بالاشتراك مع مؤلفه ولش في سنة ١٩٥٢ مقياسا جديدا يتكون من ٦٢ رسما تخطيطيا تجريديا تتدرج من الاشكال البسيطة التي تتميز بالتماثلية او الانتظام الى الاشكال المعقدة غير المنتظمة او اللاتماثلية ، وأجريت دراسة بقصد تقنين هذا المقياس تمهيدا لاعتماده كاختبار للتمييز بين المبدعين وغير المبدعين في الفنون . وطبق في هذه الدراسة على مجموعة من المصورين تمثل انحاء متفرقة بالولايات المتحدة الامريكية بلغ عددها ٣٧ فنانا مصورا . وتبين انهم يظهرون تفضيلا ملحوظا للاشكال المعقدة واللاتماثلية - او كما كانوا يصفونها هم - الاشكال الحيوية والدينامية . بينما اظهرت عينة مقابلة من غير الفنانين ، تتكون من ١٥٠ فردا ، تفضيلا ملحوظا للاشكال

البسيطة المنتظمة . وهكذا تكون المقياس على أساس من الصدق العملي أو الامبيرقي *Emperical Validity* أي صلاحيته للتمييز بين الفنانين وغير الفنانين وأصبح في صورته تلك يسمى بمقياس الفن لبيرون وولش *Barron — Welch Art Scale* ويشار اليه عادة بالحرفين الاولين من اسم مؤلفيه : (B.W.) . وقد قام ولش بعد ذلك بمراجعة هذا المقياس بهدف استبعاد أي اتجاه للاستجابة النمطية بطريقة معينة أو في اتجاه معين *Response set* . وأصبحت صورته الحالية تسمى « بمقياس الفن المعدل » *The Revise Art* أو باختصار (R.A.) وتكون هذه الصورة من ٣٠ رسما يفضلها الفنانون عادة اكثر من عامة الناس ، وثلاثين رسما أخرى لا يفضلها الفنانون أو لا تعجبهم ، وتعجب عامة الناس .

استخدام مقياس الفن للتنبؤ بالابداع :

وقد كان هذا المقياس بصورته القديمة والجديدة موضوعا لدراسات عديدة حاول بعضها استخدامه كأداة للتنبؤ بالاداء الابداعي . فمن ذلك الدراسة التي قام بها روزن *Rosen* في سنة ١٩٥٥ (١١) مستعملا الصورة الاولى للمقياس (B.W) محكا تنبؤيا للاتصال ومستوى القدرة الفنية عند الفنانين . وبينت نتائج وجود فرق جوهري بين مجموعة الفنانين وطلاب الفن ومجموعة أخرى مقابلة لهم من غير الفنانين . كما قام اساتذة من كلية الفنون بتقدير عمل فني واحد لكل طالب من طلاب الفن على مقياس متدرج للاتصال مكون من خمس درجات وحسب معامل الارتباط الذي يبين العلاقة بين الدرجة على مقياس الفن ومتوسط هذه التقديرات فكان مرتفعا نسبيا (٤٠ ر.) ، أما الارتباط بين هذه الدرجة على مقياس الفن وبين متوسط درجة الطالب في الفصل الدراسي فقد كان اقل من ذلك قليلا حيث بلغ ٣٤ ر. .

وقد ذكر ولش نفسه في بحث أجراه سنة ١٩٥٩ ، واستخدم فيه الصورة الجديدة المعدلة من المقياس (R.A) ، ان هناك ارتباطا

كبيرا نسبيا بلغ . ٤٠ ر. ، ٣٥ ر. بين الدرجات على المقياس وتقديرات اساتذة الادب للاصالة والابداع عند تلامذتهم .

كذلك ذكر باحث اخر هو Gough في سنة ١٩٦١ ان مقياس الفن (B.W) كان هو المقياس الوحيد الذي اظهر ارتباطا مرتفعاً (بلغ ٤١ ر.) بمعك يمثل تقديرات المحكمين لابداع المشتغلين بالبحوث العلمية .

بينما لم تظهر مقاييس أخرى عديدة مثل هذا الارتباط المرتفع بهذا المحك ، رغم أن من بينها اختبارات جيلفورد المشهورة لقياس الابداع ومقياس بيرون للاصالة ، وأيضا مقياس بيرون لتفضيل التركيب ، ومعامل الاصالة المستخرج من اختبار جف ، وغيرها من الاختبارات المعترف بها في هذا المجال .

وقد تبين من نتائج دراسة متسعة قام بها ماكينون في سنة ١٩٦١ (سنتناولها بالتفصيل في فصل قادم عن الابداع في مجال العمارة) تبين أن المهندسين المعماريين المعروفين بابداعهم تقع درجاتهم على مقياس الفن (B.W) في نفس المدى الذي يقع عليه الفنانون ، أي أنهم يتفوقون معهم في الدرجة التي يحصلون عليها في هذا المقياس . بينما حصلت مجموعة أخرى من المهندسين أقل ابداعا من المجموعة السابقة على درجات أدنى منها بفارق جوهري . وحصلت مجموعة ثالثة لا تتميز بأي ابداع على درجات أقل من المجموعة الثانية بفارق جوهري ذي دلالة أيضا . ومعنى هذا أن الاختبار يميز بين ثلاث مجموعات من المهندسين الذين يختلفون في الابداع تميزا فارقا . وهذا يثبت أن له درجة عالية من الصدق كمحك جيد للتنبؤ بالاداء الابداعي الفعلي وليس بالابداع الكامن فقط .

وهكذا يتضح أن هذا المقياس يمثل أداة جيدة صالحة للتنبؤ بالابداع سواء في مجال الفن أو الادب أو العلم بشكل افضل من كثير من الوسائل الأخرى التي تستخدم للتنبؤ بالابداع في هذه المجالات .

وهذا يرجع في المقام الاول الى أن المقياس قد بني بطريقة عملية
تجريبية تعتمد على التمييز بين الجماعات المتقابلة (الفنانين في مقابل
غير الفنانين) وهذا ما أتاح له الوصول الى درجة كبيرة من الصدق
العملي .

استخدام مقياس الفن لدراسة الصفات الشخصية للمبدعين :

هناك طريقة أخرى استخدم بها هذا الاختبار في دراسة
الصفات الشخصية للأفراد الذين يتميزون بالابداع . وهذه الطريقة
تعتمد على مقارنة هذه الصفات الشخصية للجماعات المتقابلة
أو المتناقضة Contrasted groups التي يميز بينها الاختبار سواء
تم الوصول الى هذه الصفات عن طريق وصف الذات ، أو وصف
الآخرين للأشخاص موضوع الدراسة ، أو أداء هؤلاء على اختبارات
للشخصية ، أو معرفة تاريخ حياتهم وعادات العمل وأسلوبه
عندهم .

ومن هذه الدراسات الدراسة التي قام بها بيرون في سنة
١٩٥٢ ، ذكر فيها أن الأشخاص الذين يحصلون على درجات منخفضة
في مقياس الفن [B.W] أي غير المبدعين ، يصفون أنفسهم بأنهم
قنوعون ، لطيفو المعشر ، طبيعيسون في سلوكهم ، ومحافظون
وصبورون ومسالمون . كما يحكمون على أنفسهم بأنهم حسنو
التربية ، يؤيدون المظاهر الشكلية ، والدين ، والسلطة ، ولا يميلون
الى الجرأة أو ما يتصف بالخفاء أو الغموض . أما أولئك المبدعون
الذين يحصلون على درجات مرتفعة على هذا المقياس فانهم يصفون
انفسهم بأنهم يميلون للحزن والرزانة ، ويميلون للتشاؤم ،
ويتميزون بالحسم في الامور ، ولكنهم غير راضين عن أنفسهم . كما
يحكمون على انفسهم بأنهم يفضلون كل ما هو عصري وتجريبي ،
ويميلون الى كل ما هو بدائي وحسي . بينما لا يحبون كل ما هو
ارستقراطي أو تقليدي .

وفي بحث تال لبيرون أيضا أجراه في سنة ١٩٥٣ (١٢) قارن الأداء على مقياس الفن بالنسبة للمجموعتين المتقابلتين السابقتين مع عامل ذي قطبين يمثل : تفضيل التركيب : في مقابل تفضيل البساطة Complexity — Simplicity وأورد علاقات موجبة بين تفضيل التركيب (الذي يميز المبدعين) وبين الإيقاع الشخصي Personal Tempo والطلاقة اللفظية ، والاندفاعية ، والاسراف أو المغالاة ، والاصالة ، والحساسية ، والميل الجمالي ، والميل الى الانوثة (عند الرجال) أي أن هذه الصفات تميز المبدعين الذين يفضلون التركيب على البساطة . كما أورد علاقات سالبة بين تفضيل التركيب وبين الجمود أو التصلب في الاحكام ، وضبط الاندفاعات المكبوتة والمحافظة في الناحيتين السياسية والاقتصادية ، والتبعية للسلطة ، والتمركز حول الجماعة ، والانصياع للمطالب الاجتماعية . ومعنى هذا أن هذه الصفات لا يفضلها المبدعون ولا تتوفر فيهم .

وفي دراسة أخرى ذكرها جولن S.E. Golann تبين أن الثلاثين رسما التي يفضلها الفنانون في مقياس (R.A) كانت بشكل دال أكثر غموضا من الثلاثين رسما الأخرى التي لا يفضلونها في نفس المقياس .

وقد كشفت دراسة ثانية ذكرها نفس المؤلف السابق عن الأفراد الذين يحصلون على درجات مرتفعة على نفس هذا المقياس هم أشخاص يفضلون الوجوه الغامضة الموحية ، ويظهرون تفضيلا لوجه النشاط والمواقف التي تسمح بالتعبير عن الذات واستخدام القدرة الإبداعية ، كما اتضح من استبيان أعد لقياس ذلك . وعلى العكس من هؤلاء فإن الأفراد الذين حصلوا على درجات منخفضة على المقياس تبين أنهم أشخاص يفضلون أنواع النشاط الروتينية المحددة والمفصلة .

هوامش ومراجع

٦ - Millard, R. Picasso, Biographical Study, In : Picasso : his life and work. London : Thames and Hudson. (PP. 218—222)

٢ - يروي لنا موريس رينال ان بيكاسو شعر بأقوى مشاعر الغضب حين اعدم فرانثيسكو فير الاشتراكي في عهد الفونسو الثالث عشر . وقال بيكاسو ان هذا العمل ستكون له نتائج بالغة السوء في اسبانيا -
(انظر : Millard, R; Biographical Study of Picasso, P. — 218)

١ - كان واضحا ان النازيين يجربون أسلحتهم الفتاكة التي كانوا على وشك استعمالها فعلا في الحرب العالمية الثانية التي تلت الحرب الاهلية الاسبانية مباشرة .

٤ - Christian Zervos : Cahiers d'Art 13th Year, No. 3—10, (1938).

٥ - افتتح معرض باريس الدولي في ١٢ يوليو عام ١٩٢٧ وكانت الحرب الاهلية الاسبانية قد عمت كافة المناطق في اسبانيا وظهرت نذر هزيمة الجمهوريين وشبح الحرب العالمية الثانية في الافق فقرر بيكاسو ان يضع اللوحة كأمانة في متحف الفن الحديث بنيويورك . ووصلت اللوحة الى هذا المتحف فعلا في عام ١٩٣٩ . ولكن بيكاسو ترك ضمن أوراقه وثيقة تنص صراحة على أن لوحة الجورنيكا ملك للشعب الاسباني وانها يجب ان ترد اليه حين يعود النظام والديموقراطية الى اسبانيا . وبالفعل تجرى مفاوضات بين الحكومة الاسبانية ومتحف الفن الحديث بنيويورك لنقل اللوحة الى متحف البرادو في مدريد في عام ١٩٨٠ او ١٩٨١ مع ذكرى مرور مائة سنة على ميلاد الفنان الاندلسي العظيم . ويعتبر هذا الحل فضا للنزاع الذي نشأ بين سلطات اقليم الباسك الشمالي التي تطالب باللوحة لانها عن مدينة باسكية ، وسلطات مدينة ملجا الاندلسية التي ولد فيها بيكاسو، ولهذا تطالب بعرض اللوحة عندها .

٦ - Elgar, F., Picasso : Study of his work, In : Picasso : his life and work, London : Thames and Hudson. (PP. 91—94).

Jaffe, Hans L.C., Picasso, New York : Harry N. Abrams, Inc., PP. 35—37. — ٧

Ovid's Metamorphoses — ٨

تعتبر لوحة بيكاسو : « وفاة أورفيوس » كمثال على بداية المرحلة الأسطورية عنده ، وهي من اللوحات التي رسمها خصيصا « لتحويلات أوفيد » .

Arnheim, R. : Picasso Guernica : The Genesis of a Painting, London, Fabre and Fabre, 1961. — ٩

انظر أيضا : مصري حنورة : الأسس النفسية للإبداع في الرواية ، رسالة ماجستير (غير منشورة) جامعة القاهرة سنة ١٩٧٣ (الفصل الخامس) .

١. — كان من الشائع أن والد بيكاسو كان باسكي الأصل ولكن رويز بلاسكو أبو بيكاسو أصبح معروفا الآن أنه ينحدر من كاستيليا الجديدة (أو قشتالة على أيام العرب) وليس من إقليم الباسك كما كان يظن من قبل . وقد ولد ، بابلو رويز بيكاسو في مدينة مالاغا (ملقة) في بلاد الأندلس في الخامس والعشرين من أكتوبر ١٨٨١ . وقيل أن أمه ماريّا بيكاسو تنحدر من أسرة ماجوركية عريقة ، ولكن لا يوجد دليل على ذلك . والغريب أن بيكاسو قد انتسب إلى عائلة أمه وحمل اسمها ولم يحمل اسم عائلة أبيه (بلاسكو) وإن كان قد أضاف اسم أبيه الأول إلى اسمه في الوسط ، ولكنه قلما يستعمل . وقد لاحظ النقاد منذ سنوات أن اسم بيكاسو Pícazo يحتوي في نهايته على حرف S مضعفا ، وهذا غير موجود في اللغة الإسبانية ، مما أتاح لكثير من التكهنات أن تروج حول أن أصل أمه ربما كان إيطاليا . وانطلى ذلك على الناس وأصبح أكثر قبولا لديهم خاصة حين عرف أنه في القرن التاسع عشر قد كان يوجد في جنوة بإيطاليا رسام ذائع الصيت يدعى ماتو بيكاسو Matto Picasso ، ولكن أطاح بكل هذه التكهنات ما عرف بعد ذلك من أن حرفي SS كانا يستعملان في الكتابات القشتالية القديمة .

وعلى هذا فلم يعد هناك حاجة لافتراض أن أحد أجداد أم بيكاسو قد هاجر من إيطاليا أو أن اسمه ربما عدل أو عرف من بيكازو Pícazo إلى الاسم المعروف الآن .

(انظر : Millard, R., Biographical Study of Picasso, P. 177) .

١٤ - نستعمل في معظم ما سيرد عن هذا الاختبار والدراسات التي أجريت
عنه على ما ذكر في الفصل الرابع من رسالتنا للماجستير ، أنظر :
حسن عيسى : التفكير الابتكاري وعلاقته ببعض سمات الشخصية
من صفحة ٦٣ : صفحة ٦٦ .

Rosen, J.C. : The Barron — Welsh Art Acale as a predictor of — ١٢
originality and level of ability among artists. J. Appl. Psychol.,
1955, 39 : 366—367.

Barron, F., Complexity — simplicity as a personality — ١٣
dimension. J. Abnorm. Soc. Psychol., 1953, 48 : 163—172.



الابداع في العلم

رأينا في الفصل السابق صورة للشاعر حين يبدع ، من خلال دراسة سويف الذي اتبع في دراسته تلك منهجا تكامليا كليا مستعينا في ذلك بالكثير من الفروض الخصبة التي استقاها من انصار مدرسة الجشطت . ونعرض الان لنموذج اخر في الدراسة السيكلوجية للابداع يحاول فيه ماكس فرتهيمر - أحد المؤسسين الرئيسيين لسيكلوجية الجشطت - أن يستدل على خصائص التفكير الابداعي في المجال العلمي عند عالم الطبيعة الفد البرت اينشتين ، وعلى الاخص هذا التفكير الذي أدى به الى اكتشاف نظرية النسبية التي احدثت تغيرا جذريا في علم الطبيعة الحديث وكثير من العلوم المتصلة به .

وسنجد أن هناك تشابها واضحا بين الخصائص العامة لعمليات الابداع التي انتهت بأينشتين الى اكتشاف نظرية النسبية، كما يصفها فرتهيمر ، وبين تلك العمليات التي تنتهي بالشاعر الى ابداع القصيدة كما وصفها لنا سويف وذلك لان المنهج المستخدم في كل من الدراستين واحد ، كما أن العوامل والعمليات التي تؤدي الى الابداع في العلم وفي الفن واحدة ، وان اختلف أسلوب الصياغة أو مضمونها من الصياغة الوجدانية في الشعر الى الصياغة الرمزية في العلم فسنجد أن الابداع في كل منهما مصحوب بتوتر ناتج عن فقدان الاتزان ، نتيجة لوجود عوامل غامضة ومجهولة في المجال ، ويؤدي استمرار الرغبة في خفض هذا التوتر الى بلوغ الفعل لنهايته . كما سنجد أيضا التحرر من الدلالات القديمة للأشياء ، مثل مفاهيم وقوانين نظرية نيوتن بالنسبة لأينشتين ، واكسابها دلالات جديدة ، مع وجود اطرار عامة يعبر من خلالها

عن الدلالات الجديدة كما سنجد أنه ليس من الضروري أن تكون
للهاية حاضرة في الذهن أو أن يدركها المبدع ادراكا واضحا باعتبارها
نهاية ، بل يدركها بدلالاتها الدينامية وبدورها في خفض التوتر .

وقد توصل فرتهيمر (١) الى وصف عملية الابداع لدى
اينشتين بعد عدد من جلسات الاستبار أو المقابلات الشخصية التي
أجراها معه خلال عام ١٩١٦ . ويتكلم فرتهيمر عن هذه الجلسات
بقوله : « لقد كانت اياما رائعة ، تلك التي بدأت في عام ١٩١٦ حينما
أسعدني الحظ بأن أجلس لساعات وساعات مع اينشتين بمفردنا
في مكتبه ، وأسمع منه قصة تلك التطورات الملحمية التي توجتها
« نظرية النسبية » . وخلال هذه المناقشات الطويلة كنت أسأل
اينشتين بتفصيل كبير عن الوقائع المموسة في تفكيره . وقد وصفها
لي ليس في عمومياتها ، ولكن بمناقشة بزوغ أصل كل من هذه
المسائل . واذا كانت بحوث اينشتين الاصلية تعطينا نتائجها ،
فانها لا تخبرنا بقصة تفكيره » .

ويرى فرتهيمر أنه لكي ندرك الصورة الحقيقية لعملية الابداع
عند اينشتين علينا أن نسأل : كيف برزت العمليات ؟ وكيف دخلت
الموقف ، وما هي وظيفتها التي كانت تقوم بها داخل العملية الفعلية
للإبداع ؟ وهل كانت تأتي على غير توقع ؟ أي هل كانت العملية عبارة
عن سلسلة من الصدف السعيدة ؟ أم جاء الحل نتيجة للمحاولة
وخطأ التخمين الرياضي ؟ ولماذا كانت هذه العمليات صحيحة ؟ .

وكذلك هناك ولا شك امكانيات لاسئلة أخرى في بعض النواحي
مثل : لماذا كان اينشتين يتحرك في هذا الاتجاه بالذات ؟ وكيف
توصل الى هذا الحل ؟ هل تم هذا بعد أن خطا خطوة ، أعقبها
بخطوة أخرى معينة ؟ .

يؤكد اينشتين أن « افكاره » لم تكن تأتيه من أية صياغة لفظية
وأنه قلما فكر عن طريق الالفاظ ، فالفكر كان يأتي أولا ، ثم بعد
ذلك يحاول التعبير عنه بالكلمات . وهو يقول بوضوح في هذا الشأن

ان افكاره « لم تكن تأتي (الى الذهن) في شكل أية صياغة لفظية .
وقلما فكرت عن طريق الالفاظ كلية ، فالفكرة تأتي وحينئذ قد
احاول ان اعبر عنها بالالفاظ بعد ذلك » ويقول فرتهيمر انه اخبر
اينشتين في احدى المرات عن انطباعه بأن « الاتجاه » هو عامل مهم في
عمليات التفكير ، اجاب على ذلك بقوله : « مثل هذه الاشياء كانت
موجودة بقوة . وخلال كل هذه السنوات التي استغرقها تفكيره في
نظرية النسبية كان هناك شعور بالتوجه قدما نحو شيء ملموس ،
ومن الصعب جدا بالطبع ان اعبر عن هذا الشعور بالالفاظ .
وبالطبع بجانب هذا الاتجاه كان هناك دائما شيء منطقي ، ولكني
كنت احتفظ به تحت بصري باستمرار » .

ويذكر فرتهيمر أننا عندما نشرع في تحليل « عملية الابداع »
بطريقة المنطق التقليدي فاننا ننسى بسهولة أن كل العمليات كانت في
الحقيقة اجزاء في صورة موحدة ومتسقة اتساقا بديعا ، وانها نمت
كاجزاء داخل خط معين للتفكير ، وانها بزغت واكتسبت وظيفتها
ومعناها داخل العملية الكلية عند مواجهة الموقف وبناءه وحاجاته
ومتطلباته . وحين يحاول القارئ ادراك بناء هذا الخط العظيم
للتفكير ، يجد نفسه قد فقد ثراء الاحداث واتساع الموقف . ولهذا
يحاول فرتهيمر تجنب النزعة التفتيتية عند محاولة وصفه
للخطوات الحاسمة التي ادت بأينشتين الى نظرية النسبية ، والتي
يقدمها لنا في شكل دراما من عشرة مشاهد على النحو التالي :

المشهد الاول : بداية المشكلة :

لقد بدأت المشكلة مع اينشتين منذ ان كان في السادسة عشرة
من عمره تلميذا في مدرسة أرو باحدى مدن سويسرا (كانتونشل)
لكي يحصل على دبلومها الذي يخوله حق دخول مدرسة البوليتكنيك .
ولم يكن ليصبح تلميذا جيدا بحق ما لم يقم بعمل انشائي بمجهوده
الخاص ، وهذا هو ما فعله في الفيزياء والرياضيات ، ونتيجة لذلك
اصبح يعرف في هذه المواد اكثر مما يعرفه زملاؤه في الدراسة . وكان

ذلك هو الوقت الذي بدأت المشكلة الكبرى تشير اضطرابه حقيقة . وظل مهتما بها اهتماما عميقا لمدة سبع سنوات . ورغم ذلك ، فمنذ اللحظة التي بدا فيها يتساءل عن التصور المألوف للزمن (انظر المشهد السابع) استغرق منه ذلك خمسة أسابيع لكي يكتب بحثه عن النسبية ، الا انه في اثناء تلك المدة كان يعمل طوال اليوم بشكل متواصل في مكتبه .

وقد بدأت العملية بطريقة غير واضحة تماما ، ولهذا كان من الصعب وصفها بأكثر من أنها حالة معينة للاحساس بالحيرة . وفي البداية برزت في ذهن أينشتين مجموعة من الاسئلة مثل :

ماذا يحدث اذا جرى أحد الاشخاص وراء شعاع من الضوء ؟ وماذا يحدث اذا ركب أحدهم شعاعا ؟ .

واذا كان على أحد الاشخاص أن يجري وراء شعاع من الضوء اثناء مساره فهل ستقل سرعة الضوء بالنسبة لهذا الشخص ؟ واذا كان هذا الشخص سيجري بسرعة كبيرة كافية ، فهل يكف هذا الشعاع عن الحركة كلية ؟ (اي يصل الى حالة من السكون المطلق ؟) .

وتحير أينشتين في تحديد سرعة الضوء عندما يكون الملاحظ ، أو الراصد ، متحركا ، فنفس الشعاع من الضوء تبدو له سرعة معينة بالنسبة لأحد الاشخاص ، وتبدو له سرعة مختلفة بالنسبة لشخص آخر . وسرعة الضوء اذا كانت معلومة بالنسبة لعلاقته بشيء ما ، فان هذه السرعة لا تكون هي ذاتها بالنسبة لشيء آخر هو نفسه يتحرك .

وقد بدت هذه الاسئلة غريبة في نظر أينشتين الشاب . فهل يكون لنفس شعاع الضوء ، بالنسبة لشخص آخر ، سرعة أخرى ؟ وما هي « سرعة الضوء » ؟ واذا كانت السرعة معلومة بالنسبة لعلاقة الضوء بنفسق ما ، فان قيمتها لا تكون هي ذاتها بالنسبة لنفسق آخر يكون هو نفسه متحركا . وقد كان من المحير لتفكيره انه في

ظروف معينة يكون الضوء أسرع في اتجاه ما عنه في اتجاه آخر .
فإذا كان ذلك صحيحا ، فانه ينبغي أن تنسب هذه النتائج الى
الارض التي تتحرك . وقد حصر اينشتين اهتمامه في هذه الفترة
في ايجاد طرق لقياس حركة الارض ، لكي يثبت - عن طريق تجارب
الضوء - ما اذا كنا نعيش في نظام متحرك ، وان كان قد علم فقط
فيما بعد أن مثل هذه التجارب قد أجريت بالفعل من علماء الطبيعة ،
ولقد كانت رغبته في تصميم هذه التجارب مصحوبة دائما ببعض
الشكوك في أن الامر كان حقيقة على هذا النحو ، أي أننا نعيش في
عالم متحرك ، وعلى أي حال فقد شعر بأنه يجب أن يحاول تقرير
ذلك .

وكان يقول لنفسه : « انني أعرف ما هي سرعة الضوء بالنسبة
لنظام أو نسق ما ، ويبدو لي بوضوح ما سيكون عليه الموقف اذا اخذ
في الاعتبار نظام أو نسق آخر ولكن النتائج المترتبة على هذا ستكون
محيرة للغاية » .

المشهد الثاني : تحديد الضوء لحالة السكون المطلق :

يرى فرتهيمر أن القارئ العادي الذي لا ألفة له بعلم الطبيعة
الحديث لن يستطيع أن يتابع هذا المشهد والمشهد التالي أيضا في
صياغتهما المختصرة ، ورغم أهميتهما في عملية الابداع ، إلا أن
فهمهما الكامل ليس ضرورة مطلقة لمتابعة الخطوات التالية في الحل
الايجابي ، ويستطيع القارئ العادي أن يتجاوزهما الى المشهد
الرابع وسنقدم فكرة ملخصة عنهما هنا ثم نحاول توضيحهما بأمثلة
أخرى .

يتساءل اينشتين في البداية : هل تؤدي عمليات الضوء الى
نتائج تختلف في هذا الخصوص عن نتائج العمليات الميكانيكية ؟ ثم
يجيب على ذلك بقوله : من وجهة نظر الميكانيكا (حسب قوانين

نيوتن) يبدو أنه ليس هناك « سكون مطلق » بينما يقتضي الامر من وجهة نظر سرعة الضوء التسليم بوجود حالة سكون مطلق . اذ لا بد عند الاجابة على سؤال : ما هي سرعة الضوء ؟ ، من أن ينسب الضوء الى شيء ما . وهنا يبدأ الاضطراب وتثار المشكلة : فالضوء يحدد حالة السكون المطلق ومع هذا لا يستطيع الانسان أن يعرف أن كان في عالم متحرك أم لا ؟ .

ولقد وصل اينشتين الشاب الى نوع من الاقتناع بأن المرء لا يستطيع أن يلاحظ ما اذا كان في نظام متحرك أم لا ؟ وبدا له أن من الاشياء العميقة المؤصلة في الطبيعة أنه ليس هناك « حركة مطلقة » .

والنقطة الرئيسية هنا أصبحت هي الصراع والتناقض بين النظرة التي ترى أن سرعة الضوء يبدو أنها لا بد أن تفترض حالة من « السكون المطلق » ، بينما عدم وجود هذه الامكانية هو طابع العمليات الطبيعية الاخرى (على الارض) .

وخلف كل هذا كان هناك شيء لم يمكن ادراكه أو فهمه بعد وهو اضطراب العقلية المتميزة للشباب اينشتين في ذلك الوقت . وحينما سألته عما اذا كان خلال هذه الفترة قد كون فعلا فكرة ما عن ثبات سرعة الضوء واستقلال حركة النظام أو النسق اشاري أو المرجعي Reference system أجاب اينشتين بكل تحديد « لا ، كان هناك فقط حب الاستطلاع ، وان امكانية اختلاف سرعة الضوء تبعاً لحركة الملاحظ كان بشكل ما محل شك ، والنمو والتحسين والارتقاء اللاحق قد زاد هذا الشك » .

وكان يبدو أن الضوء لا يجيب حينما يسأل المرء مثل هذه الاسئلة . وكذلك كان يبدو أن الضوء ، شأنه في ذلك شأن العمليات الميكانيكية ، لا يعرف شيئاً عن « حالة الحركة المطلقة » ، او حالة السكون المطلق . وكان هذا أمراً مثيراً ومشوقاً .

كان الضوء بالنسبة لآينشتين شيئاً أساسياً للغاية ، وفي زمن دراسته كانوا قد أقلعوا عن تعليمهم أن الاثير شيء ميكانيكي بل كانوا يعلمونهم أنه « مجرد حامل للظاهرة الكهربائية » .

المشهد الثالث : البحث عن حل بديل :

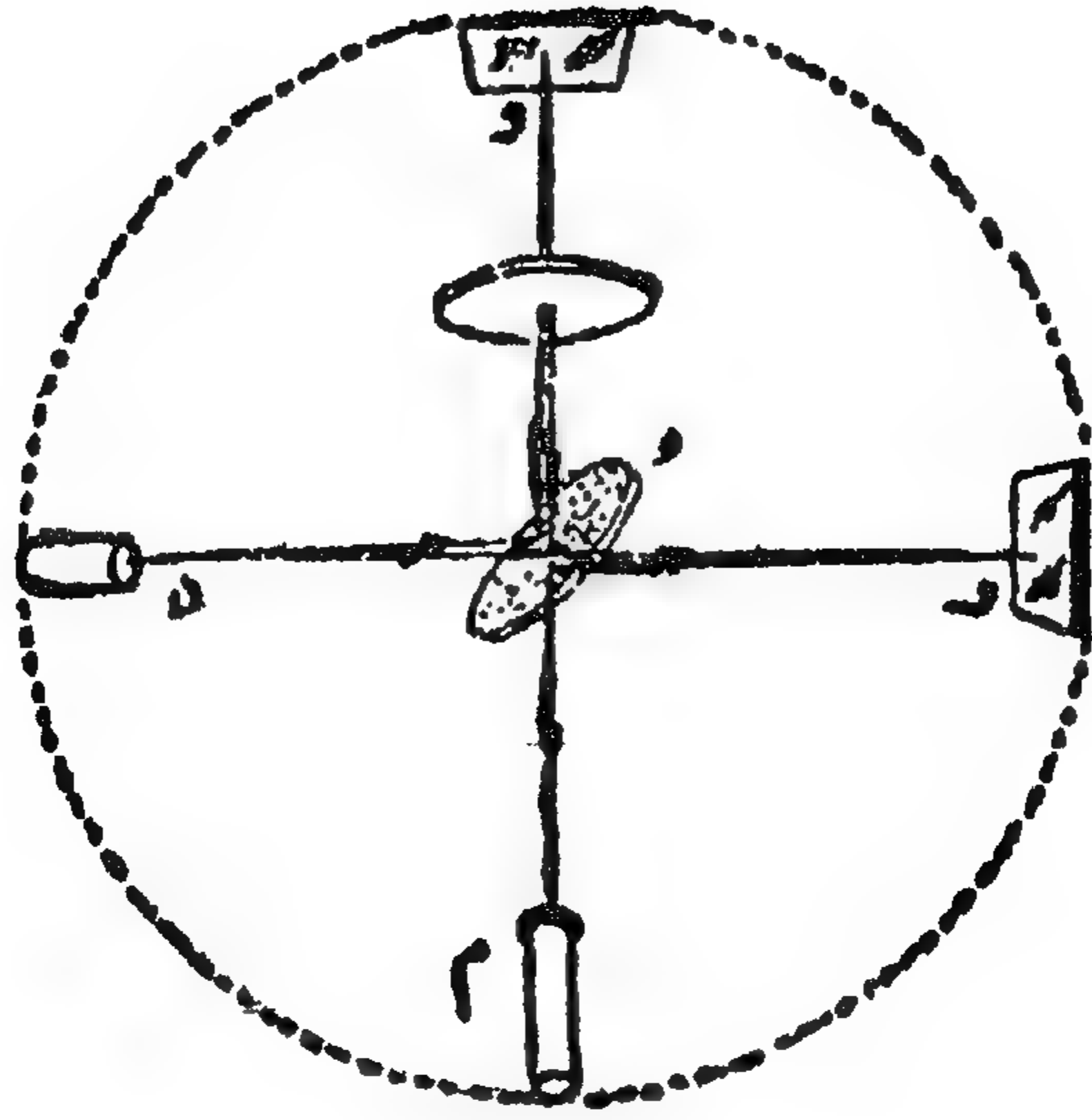
بدأ آينشتين يبذل جهوداً جادة لعدة سنوات في محاولة للبحث عن طريق يؤدي إلى إثبات إمكانية عدم وجود حركة مطلقة أو سكون مطلق عن طريق استخدام معادلات « ماكسويل » Maxwell للمجال الكهرومغناطيسي ، حيث أن سرعة الضوء الثابتة تلعب دوراً هاماً في هذه المعادلات . على أنه إذا كانت معادلات ماكسويل تصدق بالنسبة لنسق معين ، فإنها لا تصدق بالنسبة لنسق آخر . ولذا فإن الأمر يتطلب تغييرها . وحينما يحاول المرء أن يقوم بذلك مع عدم افتراض أن سرعة الضوء ثابتة فإن المسألة تصبح في غاية التعقيد . وقد حاول آينشتين سنين طويلة أن يوضح المشكلة بدراسة معادلات ماكسويل ومحاولة تغييرها ولكنه لم ينجح في صياغة هذه المعادلات بطريقة يستطيع بها مواجهة هذه الصعوبات بشكل مرضي . فقد حاول جاهداً أن يرى بوضوح العلاقة بين سرعة الضوء وحقائق الحركة في الميكانيكا . ولكنه في كل مرة حاول فيها التوحيد بين الحركة الميكانيكية والظواهر الكهرومغناطيسية كان يدخل في صعوبات عديدة . وكان أحد الأسئلة التي أثارها هو : ماذا يمكن أن يحدث لمعادلات ماكسويل ولاتفاقها مع الوقائع إذا افترضنا أن سرعة الضوء تعتمد على حركة مصدر الضوء ؟ وبدأ ينمو لدى آينشتين اعتقاد في إمكان أن يكون الموقف بالنسبة للضوء غير مختلف عن الموقف بالنسبة للعمليات الميكانيكية - أي عدم وجود حركة مطلقة ، أو سكون مطلق . وقد استنفد آينشتين كثيراً من وقته لأنه كان لا يشك في أن سرعة الضوء ثابتة ، وتؤدي في نفس الوقت إلى نظرية مرضية للظواهر الكهرومغناطيسية .

المشهد الرابع : — أينشتين ونتيجة تجربة مايكلسون — هورلي :

واجهت هذه التجربة الحاسمة في تاريخ علم الطبيعة الحديث العلماء بنتيجة مربكة أوقعت هذا العلم في مأزق . ذلك أنه من المعروف — بناء على حقائق الحركة الميكانيكية — أنك إذا كنت تجري بعيدا عن جسم يندفع نحوك ، فمن المتوقع أن يصطدم بك في وقت متأخر عما لو كنت واقفا مكانك ، أما إذا كنت تجري نحوه أي في اتجاهه فإنه يصدمك في وقت مبكر . وقد قام مايكلسون ومورلي كليفلند بأمريكا عام ١٨٨١ بإجراء تجربة لتحقيق هذا المبدأ بالنسبة لسرعة الضوء على افتراض أنه إذا انطلق شعاعان من الضوء أحدهما اتجاهه فإنه يصدمك في وقت مبكر . وقد قام مايكلسون ومورلي في عليها ، فلا بد أن يصل الشعاع الأول الى منتصف الطريق بينهما قبل الشعاع الثاني ، لان سرعة الأرض ستضاف الى سرعته . هذا ما يمليه المنطق السليم والقياس الصائب وقانون جمع السرعات في الميكانيكا التقليدية . ولكن نتيجة التجربة كانت مذهلة لأنها لم تخضع للمنطق ولا للميكانيكا التقليدية .

على هذا الأساس أجرى الدكتور مايكلسون والاستاذ مورلي تجربتهما التاريخية الخطيرة بتصميم تجريبي بالغ الدقة والاحكام يقوم على مقارنة الوقت الذي يقطعه شعاعان من الضوء لكي يمر في أنبوبتين تلتقيان ببعضهما في الزاوية اليمنى بعد انعكاسهما من مرآة نصف مطلية بالفضة ، أي نصف شفافة ونصف عاكسة ومائلة بزاوية مقدارها ٤٥ ° ولهذا فهي تشق الشعاع الاصيلي الى شعاعين . وفي نهاية كل من الأنبوبتين يوجد مرآة ، كما يوجد جهاز خاص اسمه مقياس التداخل الضوئي يكشف لنا عما اذا كان الشعاعان قد وصلا معا في وقت واحد أم وصلا متلاحقين (انظر الشكل التالي) .

وكان المفروض أو المتوقع أن الضوء الذي يمرر في نفس الوقت في الأنبوبتين يصل الى نهاية الأنبوبة التي يتحرك فيها الضوء مع حركة الأرض قبل أن يصل الى نهاية الأنبوبة الأخرى . وعلى الرغم



تجربة مايكلسون - موراي .

لتفرض أن شعاعاً من النور (ن) تخرج من مصدرها وتقع على المرآة (هـ) وهي مرآة نصف مطلية بالفضة ، أي نصف شفافة ونصف عاكسة ومائلة بمقدار ٤٥ درجة . فلا بد أن تنشق الشعاع كما في الشكل إلى شقين : المكونة (ن هـ د) والنافذة (ن هـ و) وتوجد في كل من (د) و (و) مرآة عادية على بعد واحد من المرآة (هـ) تعكس كلا من الشعاعتين (ن هـ د) و (ن هـ و) إلى المرآة (هـ) . وهنا عند التقائهما ثانية تعكسان عكساً نصفياً إلى (م) أي أن نصف الشعاع الشمالية ينحرف إلى المرآة (م) ونصف الشعاع الشرقية ينعكس عنها إلى (م) أيضاً حيث يوجد جهاز خاص اسمه مقياس التداخل الضوئي يكشف لنا عما إذا كانت الشعاعتان قد وصلتتا معاً إلى (م) في وقت واحد أم وصلتتا متلاحقتين .

من دقة التجربة واحكامها كانت النتيجة لسوء الحظ ، بل لحسن الحظ ، على غير المتوقع بناء على الافكار الاساسية لعلماء الطبيعة وتناقضت مع كل توقعاتهم المعقولة ، فقد وصل الشعاعان معا في وقت واحد بالضبط ولم يظهر اي فرق في مدة رحلتي الشعاعين . صحيح ان سرعة الضوء سرعة عظيمة جدا (٣٠٠.٠٠٠ كيلو متر في الثانية) وان حركة الارض حول الشمس بطيئة نسبيا (حوالي ٣٠ كيلو متر في الثانية) وان الطريق الذي يقطعه الشعاعان في التجربة قصير جدا ، الا ان الجهاز كان من الدقة بحيث يمكنه ان يسجل فرقا قدره جزء ضئيل من الكيلو متر الواحد في الثانية . وقد اعيدت التجربة مرات كثيرة في ازمدة مختلفة وامكنة مختلفة فكانت النتيجة واحدة : ان الضوء ينتشر بسرعة واحدة سواء كان في اتجاه حركة الارض أم في الاتجاه المعاكس أو المتعامد . وهذا يدل على ان الاثير يشارك في حركة الارض ، وبالتالي فانه من غير الممكن اكتشاف سرعتها فيه .

ولم يدهش أينشتين من هذه النتيجة ، على الرغم من انها هامة وحاسمة ، لانها كانت تؤيد افكاره ، وان كانت المسألة غير واضحة بعد بأكملها . . وقد تسلطت على ذهن أينشتين وتفكيره مشكلة كيفية حدوث مثل هذه النتيجة ، رغم انه لم يكن يرى اي طريق يؤدي الى حل ايجابي لهذه المشكلة .

المشهد الخامس : حل لورنتز Lorentz

لم يكن أينشتين وحده هو الذي تحير من او (بهذه) النتيجة بل شاركه الحيرة كثيرون من علماء الطبيعة، وكان من هؤلاء عالم الطبيعة النمساوي لورنتز الذي انشأ نظرية تصوغ في معادلات رياضية ما يحدث في تجربة مايكلسون . وقد بدا من الضروري للورنتز لكي يشرح هذه الحقيقة - وهذا ما بدا لعالم اخر قبله هو فتزجرالد - ان يدخل فرضا مساعدا ، فافترض ان الجهاز الكلي المستخدم في القياس يحدث له انكماش أو تقلص ضئيل في اتجاه حركة الارض

وهذا التقلص ليس أمرا غريبا لا نظير له في الطبيعة ، فنحن اذا دفعنا بكرة من الكاوتشوك مثلا على الحائط بشدة (مثلما يحدث في لعبة الاسكواش) فانها تتقلص قليلا في اتجاه حركتها بمقدار زخم الضربة . وقد كان فرض فترزجرالد ولورنتز من بعده شيئا قريبا من هذا . ولا يظهر تأثير هذا التقلص على الاجسام الارضية لان سكان الارض لا يمكن ان يشعروا به ، واذا كان لاحد ان يلاحظ هذا التقلص فلا بد ان يكون كائنا غريبا عن الارض لا يشارك في حركتها ، كان يكون من سكان المريخ مثلا .

وبناء على هذه النظرية يتصور تغير طول الانبوبة التي في اتجاه حركة الارض ، أما الانبوبة الاخرى العمودية فقد تغير عرضها دون ان يتأثر طولها . وقد افترض ان هذا الانكماش ليس الا بالقدر الذي يعوض أثر حركة الارض على انتقال الضوء . وكان هذا فرضا بارعا حقا من لورنتز فقد اوجد صيغة ايجابية تحدد نتائج مايكلسون رياضيا ، كما اوجد فرضا مساعدا هو الانكماش او التقلص . وتصور بهذا ان الصعوبة قد ازيلت بالنسبة لتفسير نتيجة تجربة مايكلسون . الا ان الموقف بالنسبة لاينشتين لم يعد اقل اضطرابا عن ذي قبل ، حيث شعر ان الفرض المساعد الذي اتى به لورنتز انما يمثل شيئا فرعيا خاصا لا يمس صميم المسألة .

والواقع ان امر لورنتز لم يقتصر على مجرد الاتيان بفرض جرىء ، كما فعل فترزجرالد ، بل لقد اراد ان يرى ماذا يحدث لمنطوق مختلف القوانين عندما ينتقل الجسم الخاضع لها من عالم الى اخر . وهذه مسألة بسيطة رياضيا . فكل ما هو مطلوب انما هو اجراء تعديل في الاحداثيات او الابعاد المعروفة . فالمعلوم انه لتحديد موقع أي جسم لا بد لنا من ثلاثة احداثيات عنه : احداثي الطول ، ولنرمز له بـ (ط) والعرض ولنرمز له بـ (ض) والارتفاع ولنرمز له بـ (ع) . فنقول ان الطائرة مثلا تقع عند تقاطع خط عرض كذا بخط طول كذا على ارتفاع كذا من سطح الارض ولما كانت حركة الجسم او مساره (الطائرة مثلا) لا تكون الا في اتجاه طوله

(ط) فإن الإحداثيين الآخرين (ض) و (ع) لا يعنينا أمرهما فيما يتعلق بفكرة الانكماش أو التقلص ، لأن تقلص الأجسام لا يكون إلا في اتجاه طولها ، الذي يتأثر باتجاه حركة الأرض .

فإذا انتقل الجسم من عالم الأرض الى عالم الشمس مثلا فلن يتغير منه الأطوله (ط) مهما كان التغير طفيفا ، وهذا التغير يتوقف على سرعة الجسم في العالم الآخر .

وإصطلح لورنتز على تسمية هذه السرعة بـ « الزمن المحلي » ولذلك استبدل الحرف (ط) رمز الطول بالحرف (ز) رمز الزمن . وأما (ض) و (ع) فيظلان على حالهما .

هذا هو المبدأ الذي سمي بتحويلة لورنتز . ولن نخوض في تفاصيلها الرياضية ، فحسبنا أن نقول أن هذا الاصطلاح الجديد « زمن محلي » لم يكن له في ذهن لورنتز أي معنى فيزيائي يدل على شيء حقيقي بالذات . فهو مجرد حيلة رياضية للتعبير عن الوضع الجديد للجسم في العالم الآخر ، لا أكثر ولا أقل . كسائر الاصطلاحات والرموز الوهمية المستخدمة في الرياضيات .

وكان أهم ما استفاده أينشتين من لورنتز هو فكرة « الزمن المحلي » ، وإن لم يذكر لنا فترتهم ذلك ، ربما لأن أينشتين لم يخبره به . فقد أوجت هذه الفكرة لاينشتين بتحويل وهم لورنتز ورمزه الرياضي الى حقيقة واقعة فتفتق ذهنه عن أعظم محاولة تركيبية قدر للفكر البشري أن يشهدها ، ألا وهي نظرية النسبية . ولنر في المشهد القادم ما حدث لتفكير أينشتين . وسير عملية إبداعه بعد هذه المرحلة .

المشهد السادس : إعادة فحص الموقف النظري :

أخذ أينشتين يتساءل عن هذا الموقف المضطرب القامض : « إن الموقف الكلي في تجربة مايكلسون ، فيما عدا نتيجة تلك التجربة ، يبدو واضحا للغاية بكل ما يتضمنه من عوامل متضادة » .

ولكن هذا الوضوح كان نابعا من البناء التقليدي لعلم الطبيعة ،
ولذا فقد استمر في التساؤل « هل هذه الامور واضحة بالفعل ،
وهل أستطيع انا أن أفهم بحق هذا البناء النظري الذي تبدو فيه
نتائج مايكلسون متناقضة ؟ . وهل هو واضح بالنسبة لي
فعلا ؟ » .

وقد عانى أينشتاين في ذلك الوقت من اكتئاب كان يسيطر عليه
في أغلب الاحيان ، وكاد يصل به الى حد اليأس ، وان كانت تدفعه
الى مواصلة جهوده اقوى الحوافز . وفي ظل هذه الرغبة الجارفة
لفهم الموقف او على الاصح لرؤيته واضحا ، واجه الاشياء الجوهرية
في موقف مايكلسون مرات عديدة ، وخاصة النقطة الرئيسية وهي :
قياس سرعة الضوء في ظل ظروف حركة الموقف كله في الاتجاه
المقاطع . ولم يصبح الامر واضحا ، اذ شعر بوجود ثغرة في موضع
ما دون أن يستطيع توضيحها ، او حتى أن يصوغها ويحددها . وقد
شعر أن الاضطراب اعمق من التناقض بين نتيجة مايكلسون الفعلية
والنتيجة المتوقعة .

وشعر أخيرا أن هناك منطقة معينة في بناء الموقف النظري كله ،
لم تكن في الواقع واضحة بالنسبة اليه كما كان ينبغي لها أن تكون ،
رغم أن الجميع بما فيهم هو نفسه كانوا يتقبلونها حتى الان دون
مناقشة أو تساؤل . وقد جرى الامر بالنسبة اليه على النحو
التالي :

هناك قياس للزمن بينما الحركة الحاسمة تأخذ مجراها .
وسأل نفسه : « هل أرى بوضوح هذه العلاقة ، هذا الارتباط
الداخلي بين الاثنين : بين قياس الوقت وقياس الحركة ؟ هل من
الواضح بالنسبة لي كيف يتم قياس الوقت في مثل هذا الموقف »
ولم يكن هذا بالنسبة اليه مشكلة تخص تجربة مايكلسون فقط ،
بل مشكلة يتوقف عليها أكثر المبادئ الأساسية خطورة .

٧ - المشهد السابع : خطوات ايجابية نحو الوضوح :

خطر لاينشتين أن قياس الزمن يتضمن التآني Simultaneity أو بداية الاحداث معا في نفس الوقت (الان) ولكنه تساءل : ماذا يعني التآني بالنسبة للاحداث التي تحدث في أماكن مختلفة ؟ ان معنى التآني كان واضحا في حالة وقوع حدثين - في وقت واحد - في نفس المكان . الا أن وقوع حدثين في مكانين مختلفين ليس بمثل هذا الوضوح . واخذ يقول لنفسه : « اذا حدثت واقعتان في مكان واحد ، فاني افهم بوضوح ماذا يعني التآني في هذه الحالة . . ولكن هل الامر واضح حقا لي ، بالنسبة لما يعنيه التآني في هذه الحالة . . ولكن هل الامر واضح حقا لي ، بالنسبة لما يعنيه التآني حينما يشير الى وقائع في مكانين مختلفين ؟ ماذا يعني أن أقول أن هذه الواقعة حدثت في غرفتي في نفس الوقت الذي حدثت فيه واقعة أخرى في مكان ما على مبعده مني ؟ من المؤكد أنه يمكنني استخدام مفهوم التآني للاماكن المختلفة مثلما يمكنني استخدامه للمكان الواحد . ولكن هل أستطيع ذلك ؟ وهل هو واضح لي في الحالة الأخيرة مثلما كان واضحا بالنسبة للحالة الأولى ؟ » ويجيب على هذه التساؤلات مؤكدا : « أنه ليس كذلك » .

ان معنى التآني كان واضحا في حالة وقوع حدثين - في وقت واحد - في نفس المكان . الا أن وقوع حدثين في مكانين مختلفين ليس بمثل هذا الوضوح . وهو يرى أنه من الغفلة أن نطبق المعنى المعتاد للتآني على هذه الحالات الأخيرة . لانه اذا كان ينبغي أن يكون للتآني معنى حقيقي ، فان علينا أن نثير التساؤل عن المعرفة الواقعية له ، وبهذا نستطيع أن نذكر من واقع الحالات المحسوسة ان كان الاصطلاح ينطبق عليها أم لا ينطبق (ومن الواضح أن هذه المشكلة في أساسها مشكلة منطقية) .

أما ما تلى ذلك في تفكير اينشتين فان فرتهيمر قد وجد لحسن الحظ - بعض الفقرات التي كتبها اينشتين بنفسه في أحد

مؤلفاته في شكل حوار مع القارئ وما يقوله اينشتين في هذه الفقرات للقارئ مشابه للطريقة التي كان تفكيره يجرى بها . ونورد هنا هذه الفقرات (٢) .

« يلتصع البرق في السماء في مكانين على مسافة من بعضهما . وانا اؤكد أن البرق التمتع في مكانين في آن واحد . واذا سألتك أيها القارئ العزيز ، اذا ما كان هذا التأكيد من جانبي يعني شيئا ، فستجيب « نعم بكل تأكيد » . ولكن اذا ألححت عليك في أن تشرح لي بشكل أوضح معنى هذا التأكيد ، فستجد بعد تفكير وتمعن أن الاجابة على هذا السؤال ليست بسيطة كما بدا لك لأول وهلة » .

« وبعد وقت ربما فكرت في الاجابة التالية : ان معنى التأكيد واضح في حد ذاته ولا يحتاج الى مزيد من الايضاح . وقد يحتاج الامر لاجراء بعض الحسابات للتأكد مما اذا كان التأثيران حقا متآنيين أم لا عن طريق ملاحظة حالة ملموسة » .

ويستمر اينشتين قائلا : « والامر مشابه مع مفهوم التآني . فالمفهوم يمثل واقعا بالنسبة لعالم الطبيعة فقط حينما يكون هناك امكانية وجود حالة ملموسة لتقرير ما اذا كان المفهوم قابلا للتطبيق أم لا . ومثل هذا التعريف للتآني مقبول لانه يقترب من تحقيق هذا المفهوم . وبمجرد أن تختفي متطلبات التحقيق ، فأنني أخدع نفسي كعالم للطبيعة وحتى كإنسان عادي اذا اعتقدت أن مفهوم التآني له معنى حقيقي واقعي .

اذا كان للتآني في الامكنة المتباعدة ان يكتسب دلالة واقعية فينبغي أن نأخذ في حسابنا بكل وضوح مسألة الحركة ، وحينما اقرن احكامي باحكام ملاحظ اخر ، ينبغي أن ادخل في حسابي الحركة النسبية بينه وبينني . وحينما أتعامل مع التآني في أماكن مختلفة ، فلا بد لي من أن أشير الى الحركة النسبية للملاحظ » .

ويحاول اينشتين اثبات خطأ التفكير بإمكان وجود حوادث متآنية في عوالم لا رابطة بينها ، بالمثال التالي :

وقف شخص على أحد أرصفة محطة السكك الحديدية يراقب أحد القطارات وهبت عاصفة هوجاء وأبرقت السماء وأرعدت . فأصاب شرارتان الخط الحديدي في نقطتين (أ) و (ب) في آن واحد . وكى نصل الى تحديدهما على وجه الدقة ، نفترض أن الشخص المذكور يقف في منتصف الخط (أ ب) وأنه مزود بجهاز من المرايا يمكنه من رؤية (أ) و (ب) في آن واحد من غير أن يحرك عينيه . فإذا وصلت الشرارتان وانعكستا في مرآياه في آن واحد بالضبط ، قلنا أن الشرارتين متأينتان . لنفرض الآن أن قطارا قد أقبل ، وأن شخصا آخر يقف في إحدى العربات بحيث يكون في وسط القطار تماما وأنه مزود أيضا بجهاز من المرايا يشبه جهاز الشخص الواقف في المحطة . ولنفرض أن الشخص المتحرك الذي في القطار اتفق وجوده أمام الشخص الواقف على الرصيف في نفس الوقت الذي أصابت الشرارتان فيه النقطتين (أ) و (ب) . والسؤال الذي يخالجنا الآن هو :

هل يرى الشخص المتحرك الشرارتين في وقت واحد ؟

كلا . لأنه وهو يتحرك من (ب) الى (أ) لم يعد في منتصف الطريق بين (أ) و (ب) . فهو يبتعد عن (ب) ويقترب من (أ) وبالتالي لا يصل الشعاعان متأينين بالنسبة إليه وأن وصلا متأينين بالنسبة الى الشخص الواقف ساكنا على رصيف المحطة .

وهكذا يختلف تقدير كل منهما لـ « الآن » تبعا للنظام أو النسق الذي ينتمي إليه ، وهل هو ساكن أم متحرك .

وهكذا فالتأني أمر نسبي . « فالان » ليس له معنى واحد ، بل له من المعاني بقدر ما هناك من العوالم . فكل عالم له زمانه المحلي الخاص به هو وحده ، بل أن أي حادثة لا تنتسب الى عالم خاص بعينه لا معنى لتحديد زمن حدوثها مطلقا . فلا زمان الا الزمان المحلي ، وكذلك لا مكان الا المكان المحلي . وكلاهما رهن بالسرعة .

وهكذا أصبح معنى الثاني بوجه عام يقوم على الثاني الواضح في حالة التلازم المكاني . ويتطلب هذا أن تؤخذ الحركة النسبية في الحسبان في كل حالة من حالات اختلاف موضع حدثين .

وقد أدى ذلك الى حدوث تغير جذري في معنى الثاني وعلاقته بالحركة ، والدور البناء له . وقد تبع هذا مباشرة مستلزمات تتصل بقياس الزمان بوجه عام ، وبمعنى المكان ، لان كلا منهما أصبح يعتمد على الحركة النسبية ، ونتيجة لهذا فان سريان الزمان والمكان وقياس كل من المكان والزمان تغيرت كلها تغيرا جذريا ولم يعد هناك زمان مطلق أو مكان مطلق . اذ لو كان الكون ساكنا ، وكانت سرعة الضوء لحظية (أي تغير الكون كله دفعة واحدة كلمح البصر) لكان الزمان مطلقا . ولكن الكون دائم الحركة فالنجوم والسدم والمجرات لا تعرف السكون ، وحركاتها لا يمكن وصفها الا بنسبة بعضها الى بعض . وكذلك الضوء له سرعته المحددة (٣٠٠.٠٠٠ كم في الثانية) وليست لحظية والضوء هو الوسيلة الوحيدة لنقل ظواهر الطبيعة من مكان الى اخر . ولذلك فان الزمان نسبي لان الضوء الذي ينقل الحوادث من مكان الى اخر يستغرق وقتا ، فلكل عالم ولكل نسق زمانه المحلي الخاص به . وكذلك المكان نسبي . فالمكان كما يقول ليبنتز قبل أينشتاين بقرنين من الزمان ما هو الا « نظام علاقة الاشياء بعضها مع بعض » . واذا كان المكان ليس الا نظام الاشياء المادية ، فكذلك الزمان ليس الا نظام الحوادث . والعلاقة بين الزمان والمكان علاقة وثيقة ، فنحن في خبرتنا الخاصة بالساعة نموضع فكرة الزمان ، والفترات التي تقيسها الساعة ليست كميات مطلقة ، بل هي تبعا للنظام الشمسي مجرد قياس مكاني . فالمدة التي تسميها ساعة ما هي الا قوس قدره ١٥ درجة من دورة الكرة الارضية اليومية الظاهرية . وسكان عطارد - لو وجدوا - لهم فكرة عن الزمن تختلف عن فكرتنا اختلافا تاما ، لان عطارد ، وهو أسرع السيارات واقربها الى الشمس ، يدور حولها في ٨٨ يوما من أيامنا الارضية ، ويدور دورة واحدة

حول محوره في نفس المدة أيضا . وهكذا فالسنة واليوم يتساويان على سطح هذا الكوكب السيار . وتفقد فكرة الزمن الأرضي كل معناها إذا انتقلنا إلى جو الشمس التي تنتسب أوقات السيارات إليها ولا ينتسب وقتها إلى أي سيار ، ولا يوجد بيننا وبينها ، ولا بيننا وبين أي سيار أو نجم آخر معقدا للصلة الآنية . فكلمة « الان » لا معنى لها إلا على الأرض ، وفي بقعة محدودة من سطحها هي التي تحيط بي . وكل كوكب له آتاه المحدود . فمثلا رجل في لندن يطلب رجلا في القاهرة تليفونيا . فمع أن الفرق في الزمن بيننا وبين أنجلترا ساعتان ، لنا أن نتساهل ونتجاوز ونقول انهما يتكلمان في وقت واحد لانهما يعيشان في كوكب واحد ، وضبطت ساعتاهما تبعاً لنظام فلكي واحد .

وتتعدد فكرة الزمن أكثر من ذلك إذا أردنا معرفة ما يجري في كوكب السماء الرامح مثلا . أن هذا الكوكب يبعد عنا ٣٨ سنة ضوئية * ، فإذا أردنا أن نتصل بالسماء الرامح بالراديو « الان » فستصل رسالتنا بعد ٣٨ سنة . ويجب أن ننتظر ٣٨ سنة أخرى قبل أن يأتينا الجواب . فسرعة موجات الراديو كسرعة الضوء . فإذا نظرنا إلى السماء الرامح وقلنا أننا نراه « الان » عام ١٩٧٩ ، فالحق أننا نرى طيفا وخيالا نقله إلى أعصابنا البصرية شمعاً انطلق منه عام ١٩٤١ وقبل حلول عام ٢٠٥٥ وهو موعد وصول رسالتنا ، لا نستطيع أن نقطع بما إذا كان السماء الرامح موجودا « الان » حقا أي في عام ١٩٧٩ أم لا . أي أننا لن نستطيع أن نعرف الان إلا في المستقبل ! .

وبعد أن أثبت أينشتاين نسبية الزمان والمكان والعلاقة التي بينهما ، والتي تجعلهما يتبادلان الاعتماد على بعضهما ، اقترح مفهومًا جديدًا يجمع بينهما يمكن أن نسميه « الزمكان » .

* السنة الضوئية هي المسافة التي يقطعها الضوء في سنة واحدة بسرعة التي تبلغ ٣٠٠.٠٠٠ كم في الثانية فالحق يبعد عنا ثانية ضوئية تقريبا والشمس حوالي ٨ دقائق ... وهكذا ...

ويقول أينشتين في نهاية هذا المشهد أنه في كل عملية قياس في نسق متحرك لا بد لنا أن نشير الى حركة النسق لان الملاحظ داخل النسق المتحرك سيحصل على نتائج تختلف عن نتائج ملاحظ آخر في اطار مرجعي آخر . ويقرر أينشتين ما سبق ذكره بقوله ان « لكل نظام زمنه الخاص وقيمه المكانية . ويكون لاحكامنا على الزمان او المكان معناها فقط حينما نعلم النسق الذي بالرجوع اليه قمنا بحكمنا » . ويجب أن نغير النظرة القديمة اذ أن عمليات قياس الفترات في الزمان والمسافات في المكان ليست مستقلة عن ظروف حركة النسق بالنسبة الى الملاحظ .

ويصل أينشتين في النهاية الى تقرير نتيجة عامة مؤداها أن قياس المكان والزمان يعتمد على حركة النسق او النظام او العالم .

المشهد الثامن : الثوابت والتحويل :

وعند هذه النقطة وجد أينشتين أن ادخال الملاحظ او الراصد ، ونسق احداثياته يؤدي الى ادخال عامل تعسفي او ذاتي بالدرجة الاولى . ولكنه شعر بأن « الواقع لا يمكن أن يكون بمثل هذا التعسف او الذاتية » . ورغبة منه في التغلب على هذا التعسف ، وفي نفس الوقت ، رغبة منه في الحصول على صياغة عيانية لمعادلة ملموسة بين الانساق والنظم المختلفة ، تحقق من ضرورة الحاجة الى « ثابت اساسي » ، أي عامل لا يتأثر بالتحويل من نسق لآخر . وقد أدى هذا الى ادخال سرعة الضوء كثابت . وكانت هذه هي الخطوة الحاسمة ، فقد ترتب عليها نتائج جريئة تلاحقت الواحدة تلو الاخرى ، وكانت نتيجة هذا كله بناء جديد لعلم الطبيعة .

وواضح أن تحقيق كل من الرغبتين او المطلبين سار في نفس الاتجاه ، على النحو التالي :

١ - ان النسق المرجعي او الاشاري يمكن أن يتغير ، فقد يتم اختياره بطريقة تعسفية ولكن كان علي - والحديث لاينشتين

نفسه - أن اتغلب على مثل هذه الامور التعسفية حتى اصل الى حقائق الطبيعة . والقوانين الاساسية يجب ان تكون مستقلة عن الاحداثيات المختارة بطريقة تعسفية أو اعتباطية . واذا كان المرء يريد أن يحصل على وصف للوقائع الطبيعية فان القوانين الاساسية للطبيعة يجب ان تكون ثابتة فيما يتعلق بمثل هذه التغيرات .

وهنا يصبح واضحا لماذا يجدر بنا أن ندعو نظرية اينشتين في النسبية النقيض التام للنظرية المطلقة .

٢ - ان الاستبصار بالاعتماد المتبادل بين قياس الزمن والحركة ليس كافيا في حد ذاته بكل تأكيد . وما نحتاجه الان هو معادلة للتحويل تجيب على السؤال الاتي : كيف يجد الفرد قيم المكان والزمان لواقعة ما متعلقة بنسق معين ، اذا كان هذا الفرد يعلم الامكنة والازمنة كما تقاس في نسق اخر ؟ او بشكل افضل : كيف يجد الفرد طريقة للتحويل من نسق الى اخر ، حينما يكون هذان النسقان متحركين بالنسبة لبعضهما البعض ؟ .

ما هو الطريق المباشر الذي ينبغي لنا ان نسلكه للإجابة على هذا السؤال ؟ . كان ينبغي لي ، لكي أسير بطريقة واقعية أن اضع صياغة التحويل على اساس افتراض يتعلق ببعض الحقائق الطبيعية التي يمكن استخدامها كثوابت .

ثم ثار سؤال اخر شبيه بهذا في ذهن اينشتين مستوحى من افكاره المبكرة التي ذكرت في المشهدين الثاني والثالث ، وهو : كيف كانت ستبدو العلوم الطبيعية ، اذا كانت الطبيعة قد جعلت قياس سرعة الضوء مؤدية تحت كل الظروف الى نفس القيمة ؟ وهنا يظهر وجه الحاجة الى ثابت (قضية سرعة الضوء كثابت أساسي) .

وهذا يعني ، بلغة صيغة التحويل المرغوبة « هل يمكن تصور العلاقة بين مكان وزمان الوقائع في انساق أو عوالم تتحرك في خطوط مستقيمة بالنسبة لبعضها الاخر بحيث تصبح سرعة الضوء ثابتة ؟ » .

وأخيرا وصل أينشتاين إلى الإجابة : « نعم » . وكانت الإجابة تتكون من معادلات تحويل مألوفة للمسافيات والزمان والمكان ، معادلات تختلف بشكل متميز عن معادلات تحويل جاليليو القديمة .

ويقول فرتهيمر أنه سأل أينشتاين خلال مناقشاته معه في سنة ١٩١٦ ، هذا السؤال : « كيف وصلت إلى اختيار سرعة الضوء على وجه التحديد كثابت ؟ ألم يكن ذلك أمرا تعسفيا ؟ » . ويعقب فرتهيمر بما يأتي : بالطبع كان من الواضح أن أحد الاعتبارات الهامة كان يتمثل في التجارب العلمية التي أظهرت عدم وجود تغير في سرعة الضوء . ثم يلح في السؤال :

« ولكن هل اخترت ذلك بشكل تعسفي أو اعتباطي ؟ هل كان الأمر ببساطة لمجرد التطابق مع تلك التجارب ومع تحويله لورنتز ؟ » وكانت إجابة أينشتاين الأولى هي أننا نكون أحرارا تماما في اختيار مسلمتنا . ثم قال : « كما تضمن حديثك للتو فليس هناك مثل هذا الفرق بين المسلمات المعقولة والاعتباطية . والميزة الوحيدة للمسلمات هي أنها تمدنا باقتراحات يمكن اشتقاق نتائج من أحدها تتطابق مع الحقائق » . وتمثل إجابته هذه صيغة تلعب دورا عظيما في المناقشات النظرية الحاضرة ، ويتفق معها معظم أصحاب النظريات . ولكن أينشتاين انري حينئذ لكي يقدم لي وهو يتسسم مثالا رائعا على مسلمة غير معقولة فقال : « بالطبع يمكن للمرء أن يختار مثلا سرعة الصوت بدلا من سرعة الضوء . ورغم هذا فينبغي أن يكون معقولا ألا يختار المرء مجرد أي سرعة لأي عملية ، ولكن سرعة عملية بارزة . . » . ومع هذا فقد واجهت أينشتاين مشكلة اختياره لسرعة الضوء للتسليم بها كثابت ، أسئلة كثيرة مثل : هل سرعة الضوء ، ربما كانت أسرع سرعة ممكنة ؟ هل يكون من المستحيل زيادة سرعة أي حركة إلى ما هو أكثر من سرعة الضوء ؟ . وحيث أنه كلما زادت السرعة ، فإن قوى أكبر بالتالي تكون مطلوبة لزيادتها إلى ما هو أبعد من ذلك ، وعلى هذا فربما كانت القوة المطلوبة لزيادة سرعة ما إلى ما بعد سرعة الضوء قوة لانهائية ؟ .

ويعقب فرتهيمر على هذه الاسئلة بقوله : انه كان امر مثيرا حقا ان اسمع لاينشتين في وصفه لكيفية تشكّل هذه الاسئلة والتوقعات الجزئية في نفسه فقد كان التفكير في أن سرعة الضوء قد تكون اعظم سرعة ممكنة ، وان محاولة الذهاب الى ما بعد هذا الحد يتطلب قوى عظيمة بشكل لا نهائي ، كان هذا كله شيئا جديدا ، شيئا لم يفكر فيه أحد من قبل .

وبما أن هذه الافتراضات تلقى وضوحا في هذا النسق ، وبما أنها لم تثبت بالتجربة اذن فمما يدل على حسن الفهم أن يتخذ من سرعة الضوء ثابتا أساسيا . وتشبه هذه السرعة من نواح كثيرة درجة الحرارة ٢٧٣ تحت الصفر ، والتي تسمى درجة الصفر المطلق وهي الحد الاقصى للبرودة الذي لا يمكن تخطيه والتي نصل اليها حينما تصل الحركات الذرية في الغاز الامثل الى درجة الصفر .

وعندما وصل اينشتين الى صياغة معادلة التحويل العيانية لاساس هذا الثابت ، بدت صياغة التحويل لـ « لورنتز » وكأنها مشتقة منها حيث أظهرت معادلات اينشتين تطابقا رياضيا معها . وعلى ذلك فقد أصبح فرض التقلص أو الانكماش الذي ابتكره لورنتز في الاتجاه الصحيح ، ولكنه لم يعد الآن مجرد فرض مساعد اعتباطي ، بل نتاجا لاستبصار مبرهن عليه بالتجربة ، وصياغة ضرورية مفهومة بطريقة جديدة تماما وأكثر عمقا ، ومشتقة من النظرة الاساسية الثابتة داخل البناء الحديث لعلم الطبيعة . ولم يعد الانكماش واقعة مطلقة ، بل نتيجة لنسبية المقاييس ، ولم يعد يحدد بأنه « حركة في ذاتها لا ينتج عنها معنى حقيقي أو واقعي بالنسبة لنا ، ولكن أصبح يحدد فقط بأنه حركة ينظر اليها بالاشارة الى النسق أو النظام الذي نلاحظه من خلاله » .

وكذلك أصبحت نتيجة مايكلسون أيضا ترى في ضوء جديد ، كنتيجة ضرورية عندما يؤخذ في الحسبان تضافر كل المقاييس النسبية ، داخل النسق المتحرك .

المشهد التاسع : تجربة فكرية عن الحركة والفضاء :

يلقي ما سبق ذكره ضوءا جديدا على تغيرات التفكير التي تضمنتها الخطوات المبكرة « ونحن نعني بحركة الجسم دائما تغير وضعه بالنسبة لجسم آخر » أو بالنسبة لاطار أو نسق ونظام معين . واذا وجد جسم ما بمفرده ، فليس هناك أي معنى لان نسأل أو ان نحاول تقرير ما اذا كان متحركا أم لا . أما اذا كان هناك جسمان فنستطيع ان نقرر فقط ما اذا كانا يقتربان أو يبتعدان عن بعضهما البعض ، ولكن طالما هما اثنان فقط فليس هناك معنى لان نسأل أو ان نحاول تقرير ما اذا كان أحدهما يدور حول الآخر . فما هو جوهري في الحركة هو تغير الوضع بالنسبة لشيء ، أو اطار ، أو نسق آخر .

ولكن اليس هناك نسق أو نظام بارز يوجد بالنسبة اليه حركة مطلقة لجسم ما . كأن يكون ذلك مثلا هو الـ « فضاء » (وعلى الاخص فضاء نيوتن أو فضاء الاثير) ذلك الصندوق الذي تحدث فيه كل حركة ؟ ويضيف فرتهيم قائلا :

وهنا ربما اذكر شيئا لم يحدث فقط عند هذه النقطة من نمو عملية الابداع ، ولكنه قد يوضح ما كان يحدث حقا بوجه عام . وهو يتعدى مشكلات نظرية النسبية الخاصة :

اليس هناك أي دليل على حقيقة مثل هذا النسق البارز ؟ وهناك تجربة شهيرة لنيوتن قد استخدمت كدليل على ذلك وهي : حينما تدار كرة من الزيت فانها تتفطح وهذه حقيقة واقعية طبيعية قابلة للملاحظة ، يبدو ظاهريا أن مرجعها حركة « مطلقة » .

ولكن هل هذا حتما توضيح لمثل هذه الحركة المطلقة ؟ قد يبدو أن ذلك صحيح بكل تأكيد ، ولكن هل هو كذلك بالفعل اذا تروينا أو تبصرنا فيه ؟ فليس عندنا في الواقع جسم يتحرك بمفرده في فضاء مطلق ، ولكن عندنا جسم يتحرك داخل نجمننا الثابت في فلكه ، الا يكون تفطح تلك الكرة نتاجا ربما لحركة الكرة منسوبة

الى النجوم الاخرى المجورة ؟ ماذا يمكن أن يحدث اذا أخذنا عجلة ضخمة من الحديد بها فتحة صغيرة في الوسط ، واذا علقنا في هذه الفتحة كرة صغيرة من الزيت ثم أدركنا حينئذ هذه العجلة ؟ ربما تصبح الكرة الصغيرة مرة اخرى مفرطحة . وحينئذ لا يكون للتفرطح ما يفعله مع التدوير في صندوق الفضاء المطلق ، بل بالاحرى يكون محددًا بحركة الانساق بالنسبة لبعضها البعض ، العجلة الكبرى او الفلك من ناحية ، وكرة الزيت الصغيرة من الناحية الاخرى . وبالطبع فان التدوير يعلو بالفعل عن منطقة ما يسمى بنظرية النسبية الخاصة لاينشتين . فهو قد أصبح أساسا في نظرية النسبية العامة .

المشهد العاشر : أسئلة للملاحظة والتجربة :

كان اينشتين عالم فيزياء حتى اخمص قدمه . وعلى هذا فقد فكر في تلك التحسينات التي استهدفت مشكلات واقعية وملموسة وتجريبية . وهو بمجرد أن وصل الى الوضوح ركز على النقطة الآتية : هل من الممكن ايجاد أسئلة طبيعية فيزيقية حاسمة يمكن الاجابة عليها بتجارب تحدد ما اذا كانت هذه القضايا الجديدة « حقيقية » ، وما اذا كانت تتلاءم مع الحقائق بشكل أفضل من القضايا القديمة عن الواقع الفيزيائية ؟ وقد وجد اينشتين عددا من مثل هذه التجارب الحاسمة وبعضها كان يمكن لعلماء الطبيعة اجراؤها ، بل واجروها فيما بعد .

ويشرح لنا فرتهيمر في النهاية معنى التغير الذي أحدثته انجازات اينشتين في بناء علم الطبيعة الحديث ، بدءا بالموقف المحير الذي خلقتة تجربة مايكلسون وانتهاء بالصيغ الجديدة للتحويل بين الانساق المختلفة التي توصل اليها اينشتين ، على النحو التالي :

اولا : كان ينظر الى الزمان في موقف مايكلسون ، مثلما كان الحال في علم الطبيعة التقليدي بوجه عام ، على أنه متغير مستقل ، وبالتالي كأداة مستقلة في عملية القياس ، منفصلا تماما عن

الحركة ولا يوجد أي اعتماد وظيفي متبادل بينه وبين هذه الحركة التي كانت متضمنة في موقف الملاحظة . وبناء على هذا لم يكن لطبيعة الزمان أي أهمية بالنسبة للنتيجة الواضحة التناقض التي حصل عليها مايكلسون .

وقد نشأت في فكر اينشتين علاقة وثيقة بين قيم الزمان وبين الوقائع الفيزيائية ذاتها . وبهذا تغير دور الزمان داخل بناء علم الطبيعة تغيرا أساسيا . وقد ووجه هذا التفسير الجذري بشكل واضح أول الأمر فيما يختص بالتآني . ثم انقسمت مسألة التآني الى شطرين : التآني الواضح للوقائع والاحداث في مكان معين ، وارتبط بهذا الشطر عن طريق وقائع فيزيائية معينة ، تآني الاحداث في الاماكن المختلفة ، وخاصة في ظروف حركة النسق أو النظام .

ثانيا : وترتب على ذلك تغير معنى « قيم - المكان » أيضا ودورها في بناء علم الطبيعة وقد كانت هي أيضا في النظرة التقليدية منفصلة تماما عن الزمان والوقائع الفيزيائية ومستقلة عنها . أما الآن فقد قامت بينهما علاقات وثيقة . ولم يعد المكان فراغا ووعاء محايدا تماما للوقائع الفيزيائية ، بل أصبح الفراغ الهندسي متكاملا مع بعد الزمان في نظام ذي أربعة ابعاد يكون بالتالي بناء جديدا متحدا ذا وقائع فيزيائية فعلية .

ثالثا : أصبحت سرعة الضوء إحدى سرعات عديدة ، ورغم أنها أكبر سرعة معروفة لدى عالم الفيزياء ، فإنها لعبت نفس الدور الذي تلعبه السرعات الأخرى . ولم تكن سرعة الضوء من قبل مرتبطة ارتباطا أساسيا بطريقة قياس الزمان والمكان ، بينما أصبحت تعتبر الآن مرتبطة ارتباطا وثيقا بقيم الزمان والمكان، كما تعد حقيقة أساسية في علم الطبيعة ككل . وقد تغير دورها من حقيقة مقررة بين كثير من الحقائق الى قضية مركزية أو أساسية في النظام والنسق بأكمله .

ثم يضيف فرتهيمر الى ذلك قوله بأن كثيرا من المفاهيم الاخرى قد تغيرت معانيها خلال العملية الابداعية الرائعة التي قام بها ذلك العبقرى الفذ اينشتين ، مثل معنى الكتلة والطاقة اللتين ثبت ارتباطهما الوثيق واصبح محققا بحيث يمكن تحويل الكتلة الى طاقة هائلة ، وهي العملية التي انتجت القنبلة الذرية . ولكنه يرى أنه ليس من الضروري الاستمرار في مناقشة مثل هذه الامور المتخصصة . وهو يفضل ان يلفت نظرنا الى الانفسى عند تقدير هذه التحولات الهائلة التي اتى بها اينشتين ، انها حدثت في مواجهة نظام او نسق عملاق . وكان يجب على كل خطوة ان تتخذ ضد « جشطلت » على درجة كبيرة من القوة ، هو البناء التقليدي لعلم الطبيعة الذي كان يلائم عددا ضخما من الحقائق ، والذي كان يبدو في ظاهره بناء محكما وواضحا ، فكان أي تغيير موضعي في بعض اجزائه يستدعي مقاومة البناء الكلي الذي احكمت تفاصيله . وربما كان هذا هو السبب في الفترة الطويلة - فترة السنوات السبع - التي استغرقها اتمام التقدم الحاسم .

خصائص النشاط النفسي المصاحبة للابداع في الفن والعلم :

نستطيع الان بعد قراءتنا للفصول السابقة ان نلاحظ تشابه خصائص النشاط النفسي التي تصاحب كلا من عملية الابداع في الفن كما وصفها سوييف لدى الشعراء ، وعملية الابداع في العلم كما وصفها فرتهيمر لدى اينشتين ، رغم اختلاف وسائل التعبير في كل منهما من اسلوب التعبير الوجداني في الفن ، الى اسلوب التعبير الرمزي في العلم . وقد ساعد على ثراء هذا الوصف وخصوبته في كلتا الحالتين ، عدم تقييد الباحثين باطار جامد عن مراحل مسبقة لعملية الابداع واتباعهما منهجا كليا تكامليا لا يضع مظهر الثراء في هذه العملية الحيوية بتفتيتها وتجزئتها . وقد انتهى الباحثان الى نتيجة عامة تؤكد أن فعل الابداع لا يختلف في النوع عن انواع

النشاط النفسي الاخرى التي تتصف بالتكامل ، من حيث ان مجرد بدء اي نوع من هذه الانواع من النشاط التي يكون لها مظهر « النشاط الكلي » او « النشاط المنظم » الذي يمضي نحو هدف محدد ، يجعل سلوك الفرد يستمر الى ان يتم هذا النوع من النشاط ، لانه يخلق فيه توترا هو عبارة عن « ميل الى الاكمال » . ويستمر هذا التوتر قائما ولا يزول الا بانتهاء هذا النوع من النشاط واكتمال فعل الابداع .



مراجع وهوامش

١ - Wertheimer, M., Productive Thinking. Enlar. Edit., Ed. by Michael Wertheimer, Tavistock Publication, 1968, PP. 213—233.

٢ - يروي شارلي شابلن في مذكراته قصة لقائه باينشتاين في سنة ١٩٢٦ عندما جاء الى الولايات المتحدة لأول مرة ليحاضر في كاليفورنيا ، وأبدى رغبته في أن يرى شارلي شابلن . وكانت المقابلة الاولى في استديوهات يونيفرسال التي كان شابلن يعمل فيها . وأوعزت زوجة اينشتاين لشابلن بأن يدعو للعشاء لانه سيسر من مثل هذه الدعوة .

ويروي لنا شابلن قصة هذه الايام المزعجة التي كتب فيها اينشتاين نظرية النسبية ، على لسان زوجته التي روتها لشابلن على مائدة العشاء : « نزل الدكتور في ثياب النوم كمادته لتناول الافطار . ولكنه لم يلمس شيئا من الطعام . فخبيل الى انه يشكو من شيء ما ، وسالته ماذا به ، فقال : — عزيزتي .. ان عندي فكرة رائعة !

وبعد أن شرب قهوته جلس أمام البيانو وشرع يعزف ومن لحظة الى اخرى كان يتوقف عن العزف ويسجل عدة ملاحظات ثم يكرر :

— لدي فكرة رائعة ! فكرة بديعة !

قلت :

— إذن فبحق السماء قلها لي ، ولا تدعني تهب هذا القلق .

فقال :

— انها صعبة . وما زال علي أن اعمل لاستخلاصها .. وقالت لي مسز اينشتاين (الحديث لشابلن) انه ظل يعزف على البيانو ويسجل الملاحظات لمدة نصف ساعة تقريبا ، ثم صعد الى مكتبه في الدور الاعلى قائلا انه لا يريد أن يقاطعه احد . وبقي هناك اسبوعين !

وقالت مسز اينشتاين :

— كنت ارسل اليه طعامه كل يوم . وكان يهبط كل مساء يتمشى وهذه في

الخارج ، ثم يعود مرة أخرى الى عمله ، وأخيرا نزل من مكتبه السي ،
وقد بدا شاعرا جدا . ووضع على المائدة فرخين من الورق وهو يقول
مرهقا : « هذه هي » ! وهكذا ولدت نظرية النسبية !

٣ - يوضح لنا الدكتور عبد العظيم انيس في مقاله عن أينشتين بمجلة العربي
هذه المسألة المتعلقة بالصعوبات التي واجهت أينشتين الشاب في دخول
الجامعة لعدم حصوله على الثانوية العامة ، ومحاولة أسرته إيجاد حل
لذلك :

« من حسن حظ أينشتين أن وجدت الأسرة حلا لهذه المعضلة . ففي زيورخ
هناك المدرسة العليا للتكنيك (البوايتكنيك) المعروفة باسم (ETH)
ودخول هذه المدرسة العليا لا يشترط غير امتحان قبول . وهكذا ذهب
أينشتين الى زيورخ (في سويسرا) . ولقد كان امتحان القبول يشترط النجاح
في المواد التالية : الرياضيات ، الفيزياء ، اللغات ، علوم الاحياء . ومع
تفوق أينشتين في نتيجة امتحان الرياضيات والفيزياء . إلا أنه رسب في اللغات
وعلوم الاحياء ، وبذلك رفضت المدرسة قبوله .

عند هذه اللحظة الحاسمة يتدخل الحظ مرة أخرى لصالح أينشتين . فقد
أعجب مدير المدرسة بأجاباته في الرياضيات والفيزياء الى درجة أن رتب له
قضاء سنة في مدرسة ثانوية تربية (مدرسة أرو بكانتونشل) لكي يعيد امتحانه
في العام التالي وهكذا نجح أينشتين في المرة التالية في اجتياز امتحان القبول
سنة ١٨٩٦ ودخل الـ (ETH) .

(انظر : د. عبد العظيم انيس : البرت أينشتين هذا العبقرى الصهيوني ،
مجلة العربي - الكويت - العدد ٢٥٠ سبتمبر ١٩٧٩) . يتضمن هذا المقال
أيضا تقييما منصفيا لأينشتين ودوره في علم الفيزياء الحديث .

٤ - اعتمدنا في هذه الامثلة الاخرى على كتاب الدكتور عبد الرحمن مرحبا :
أينشتين والنظرية النسبية ، دار القام ، بيروت - لبنان ، الطبعة الاولى
١٩٦٩ .

٥ - الاجزاء المقتبسة من أينشتين هنا ترجمها ماكس فرتهير بنفسه عن الالمانية .
ويمكن الرجوع لكتاب أينشتين نفسه مترجما للعربية . انظر :
البرت أينشتين : النسبية : النظرية الخاصة والعامة ، ترجمة د. رمسيس
شحاته . سلسلة الالف كتاب ، القاهرة : دار نهضة مصر ، الطبعة
الثانية ، ١٩٦٧ ، ص ٢٤-٢٥ .

٦ — كانت الصفة التي ميّزت تفكير أينشتين عن غيره من علماء الفيزياء الذين كانوا قاب قوسين أو أدنى من الوصول إلى حل للمأزق الذي وقع فيه علم الفيزياء بعد تجربة مايكلسون — مورلي ، هي أنه استطاع أن يواجه هذا الجشطلت القوي المتمثل في البناء التقليدي لعلم الفيزياء ، وأن يكون تفكيره من المرونة بحيث يستطيع أن يتجاوز البحث عن احتمالات الحل من داخل هذا النسق . ولقد كان كثير من العلماء ، وعلى الأخص بوانكاريه ووينكوفسكي استاذ أينشتين ، على بعد خطوة واحدة من الوصول لنظرية في النسبية . ولكن تفكيرهم لم يتصف بالمرونة التي تجعلهم يفكرون خارج النسق السائد ويعطون الجشطلت المستقر في الأذهان .

الخصائص لتفسيّة المبدعين في مجال العمارة

عرضنا في الفصول السابقة للإبداع في مجالات الفن المتنوعة ابتداء من الشعر والرواية الى الفن التشكيلي ، وكذلك عرضنا للإبداع في العلم . والان نعرض للإبداع في أحد المجالات التي تجمع بين الفن والعلم في نفس الوقت الا هو مجال العمارة الذي يتطلب من الخبير فيه أن يكون فنانا وعالما على السواء : فنانا في أن تصميماته ينبغي أن تشبع رغبات الجمهور من ناحية ، وعالما في أنها يجب أن تتلاقى مع متطلبات المتانة والراحة من ناحية أخرى . وهكذا فان الانتاج الإبداعي في العمارة يكون على السواء تعبيرا عن المهندس المعماري ، وعلى هذا فهو انتاج شخصي الى حد بعيد ، ويمثل في نفس الوقت التقاء غير شخصي لمتطلبات مشكلة خارجية . ودراسة الإبداع من خلال العمارة يمكن أن تطلعنا على ما يميز المبدعين عامة لانه يحتل مرتبة وسطى بين الإبداع في الفن وفي العلم .

ففي الإبداع الفني الذي يتمثل في عمل الشعراء والروائيين والكتاب يكون الانتاج تعبيرا واضحا عن الحالات الداخلية للمبدع وحاجاته ومدرجاته ودوافعه الشعورية واللاشعورية وما شابه ذلك . وفي هذا الطراز من الإبداع يخرج المبدع شيئا من ذاته الى المجال العام . أما في الإبداع العلمي فان الانتاج الإبداعي يكون غير متعلق بالمبدع كشخص ، فهو هنا يسلك في انتاجه الإبداعي - الى حد كبير - كما لو كان وسيطا بين الحاجات الداخلية والاهداف المحددة من الخارج . ويتمثل هذا النوع من الإبداع في عمل علماء الطبيعة والباحثين الصناعيين والمهندسين ، أو هو يتمثل ببساطة في كل من يجري على بعض جوانب بيئته تغييرا يؤدي

الى انتاج جديد وذى قيمة ، ولكنه يضيف في نفس الوقت جزءا من نفسه او من أسلوبه كشخص الى المحصلة الناتجة عن عملية الابداع . اما ما يمثل المرتبة الوسطى بين هذين النوعين من الابداع فهو العمارة وشبيه بها في هذا المجال أيضا الرياضة فعلماء الرياضة يسهمون في العلم ومجهوداتهم الابداعية تمثل - حتى بالمعنى الواقعي تماما - العوالم الشخصية التي يعبرون فيها عن انفسهم كما يفعل الفنان في ابداعه . وقد قام « ماكينون » بدراسات سابقة على مجموعات تنتمي الى كل هذه الفئات (١) .

وسنتناول في هذا الفصل دراسة فريدة في نوعها ، قام بها أحد علماء النفس المبرزين هو دونالد ماكينون (٢) D.R. Mackinnon وماكينون يأخذ موقفا فريدا بين علماء النفس الذين تعرضوا لدراسة الابداع ، فهو يرفض استعمال الاختبارات التي تقيس القدرات الابداعية كمحك للتنبؤ بالابداع الكامن - مثلما فعل الكثيرون ممن درسوا الابداع كجيلفورد - بل هو يرفض الاعتراف بهذا الابداع ويشكك في قيمته التنبؤية بالنسبة لمستقبل الافراد الذين يكتشف عندهم .

ويبدأ ماكينون دراسته بمحاولة الوصول الى تعريف جديد للابداع ، وذلك نظرا لانه يعارض كل التعريفات القائمة التي وضعها علماء النفس الذين اجروا دراسات متنوعة للابداع . ويبني ماكينون معارضته هذه على سببين ، اولهما ان هناك تعريفات مختلفة للابداع ، وثانيهما ان التعريف شيء مهم لبداية أي دراسة ، لانه هو الذي سيحدد الاشخاص الذين يختارهم كعينة للبحث . ويرى ماكينون ان الابداع الحقيقي يتحقق بثلاثة شروط على الاقل : اولها انه يتضمن استجابة او فكرة جديدة او على الاقل نادرة التكرار (احصائيا) . الا ان الجودة او الاصاله في الفكر او في الفعل غير كافية ، رغم انها تمثل جانبا اساسيا وضروريا للابداع . وماكينون يرى انه لكي تكون أي استجابة جزءا من عملية الابداع يجب ان تتكيف بصورة ما مع الواقع ، بمعنى انها يجب ان تستخدم

في حل مشكلة ما حلاً صالحاً أو تُعجز هدفاً معروفاً ، وهذا هو الشرط الثاني للابداع . أما الشرط الثالث فهو أن الابداع الحق ينبغي أن يتضمن تدعيماً وتأكيداً لهذه الفكرة الجديدة التي نصل إليها عن طريق الاستبصار بالمشكلة المطلوب منا حلها ، وتقييماً وتنمية لها إلى أقصى حد ممكن .

واذن فالابداع ، تبعاً لوجهة نظر ماكينون ، عملية ممتدة في الزمان تتميز بالاصالة والتكيف والتحقيق . ويمكن أن تكون قصيرة كما في الارتجال الموسيقي ، ويمكن أن تتضمن امتداداً عظيماً في الزمن مثلما تطلب ابداع نظرية التطور من داروين سنوات طويلة من المعاناة لعملية ابداع هذه النظرية التي اثرت على كثير من العلوم . وتقبل مثل هذا التصور للابداع له نتيجتان على جانب كبير من الاهمية بالنسبة للبحوث في هذا المجال . فهو يعني أولاً أنه يجب ألا نبحث عن دراسة الابداع حينما يكون كامناً ، ولكن بعد أن يتحقق ويجد تعبيراً عن نفسه في أعمال ابداعية ملموسة وواضحة . **والنتيجة الثانية** هي أن مثل هذا التصور يضطرنا لأن نرفض أداء الافراد على اختبارات الابداع باعتباره دليلاً أو محكاً للابداع . فهذه الاختبارات حينما تطلب من الشخص مثلاً أن يفكر في الاستعمالات غير المعتادة لاشياء مألوفة ، أو النتائج التي تترتب على أحداث غير عادية (٣) ، ربما كانت تقيس فعلاً ندرة التكرار أو الاصالة في افكار الشخص في استجابته على بنود محددة للاختبار . إلا أنها تفشل في الكشف عن المدى الذي يمكن لهذا الشخص أن يبلغه عندما يواجه بمشكلات الحياة الواقعية فيستطيع مواجهتها بحلول جديدة ومتكيفة مع الواقع ويكون مدفوعاً في نفس الوقت لتطبيقها في كل ما يتفرع عن هذه المشكلات . وعلى أساس هذا التحديد ، فإن ماكينون يقصر بحوثه على دراسة الاشخاص الذين اظهروا بالفعل مستوى مرتفعاً من العمل الابداعي . وعلى هذا الأساس أيضاً اختار عينة بحثه هذا من المهندسين المعماريين . أما عن المنهج الذي اتبعه في اختيار هذه العينة فهو يعتمد أساساً

على تقديرات المحكمين من الخبراء في هذا المجال . والحق انه عني باختيار هؤلاء الخبراء عناية شديدة . واعتمد على اكثر من مجموعة من هؤلاء المحكمين ، كما اهتم اهتماما كبيرا ايضا بثبات هؤلاء المحكمين كمقدرين للابداع . ويؤدي هذا المنهج في رايه الى الثقة لان أي محاولة لاكتشاف السمات المميزة للأفراد المبدعين يمكن أن تنجح الى حد كبير اذا ما أمكن لجماعة معينة من الخبراء المؤهلين أن تتفق على من هو الاكثر ومن هو الاقل ابداعا من بين العاملين في مجال ما . وقد بدأ ماكينون في دراسته هذه للمهندسين المعماريين بسؤال مجموعة من الخبراء هم خمسة من أكبر اساتذة العمارة ، يعمل كل منهم مستقلا عن الآخرين ، أن يحددوا أو يعينوا له أكثر . ٤ مهندسا معماريا ابداعا في الولايات المتحدة . وكانت النتيجة أن قدموا له أسماء ٨٦ مهندسا بدلا من ٤ ، وقد أظهروا فيما بينهم اتفاقا كبيرا عليهم ، ومع ذلك فإن ماكينون لم يكتف بهذا كمحك نهائي للابداع . بل طلب من ١١ ناشرا للمجلات الأمريكية الرئيسية في العمارة أن يرتبوا ٦٤ من هؤلاء المهندسين ال ٨٦ وهم الذين دعوا للمساهمة في الدراسة ، حسب درجة ابداعهم . وبعد ذلك أيضا طلب من ٤ مهندسا من هذه المجموعة الأخيرة ، وهم الذين قبلوا الدعوة للمساهمة في هذه الدراسة ، طلب منهم أن يرتبوا ال ٦٤ مهندسا الذين وجهت اليهم الدعوة ، بما في ذلك أنفسهم ، حسب درجة ابداعهم وكان الارتباط بين تقديرات الناشرين وتقديرات المهندسين لانفسهم في الابداع ارتباطا كبيرا (٨٨ ر .) ومن الواضح اذن أنه تحت ظروف معينة ، وبالنسبة لجماعات معينة يمكن الوصول الى اتفاق ملحوظ حول الابداع الخاص بمجموعة من الافراد الذين هم أعضاء في إحدى المهن . وهذا ما يمثل **المطلب الاساسي** لاي دراسة فعالة للمبدعين .

اما المطلب الثاني الذي ينبغي أن يتوفر للدراسة الناجحة لسمات المبدعين — في رأي ماكينون — فهو رغبتهم وارادتهم لان يقبلوا اخضاع أنفسهم لهذه الدراسة . ولهذا وجه ٦٤ دعوة للمهندسين الذين يمكنهم المساهمة في الدراسة فتلقى ٤٠ ردا بالموافقة . وكانت

الدعوة تطلب من هؤلاء الافراد الحضور الى مقر معهد قياس الشخصية وبحوثها (٤) في بركلي بكاليفورنيا في عطلة نهاية الاسبوع لكي يكونوا موضوعا للدراسة المتوسعة . وفي هذا المعهد كانوا يخضعون للدراسة في مجموعات تتكون كل منها من عشرة افراد ، بواسطة وسائل متنوعة مثل تجارب حل المشكلة ، والاختبارات الاسقاطية المصممة خصيصا لاكتشاف ما لا يعلمه الشخص عن نفسه ، او لا يستطيع او لا يريد ، أن يكشفه عنها ، وكذلك الاختبارات والاستبيانات التي تسمح للفرد بأن يظهر جوانب متنوعة من شخصيته ، وان يعبر عن اتجاهاته وميوله وقيمه ، والاستبارات او المقابلات المتعمقة التي تغطي تاريخ الحياة كله وتكشف في نفس الوقت عن التكوين الحالي للشخصية . وكان هناك ايضا مواقف اجتماعية معدة خصيصا من نمط مواقف المعاناة او الضغط والشدة Stress Situations التي تستثير السلوك الحقيقي للشخص في دور اجتماعي محدد .

وقد اختلفت استجابة الاشخاص المبدعين لهذه الدعوة لان يكشفوا عن انفسهم تحت مثل هذه الظروف اختلافا كبيرا . ففي طرف نجد أولئك الذين رفضوا بغضب ما اعتبروه جسارة من علماء النفس لاجترائهم على دراسة ما يعتبرونه هم شيئا سحريا لا يمكن دراسته ، وهو عملية الابداع . وفي الطرف الاخر نجد هؤلاء الذين اجابوا بحفاوة وحماس وترحيب على هذه الدعوة للاسهام في اتاحة فهم افضل للشخص المبدع ولعملية الابداع . وقد مثل هذا الموقف مشكلة محيرة امام القائمين بالبحث : فهل هؤلاء الذين يرغبون في التعاون مع الباحثين يختلفون في اشياء هامة عن هؤلاء الذين يرفضون ذلك . ولكي يطمئن الباحث الى عدم وجود أي تحيز في اختيار هذه العينة من الافراد الذين قبلوا الدعوة للبحث ، حسب متوسط تقديرات الخبراء لابداع مجموعة الـ ٢٤ الذين رفضوا تلبية الدعوة وقورن بمتوسط مجموعة الـ ٤ الذين قبلوها فوجد انه متماثل . وكذلك تمت مقارنة تقديرات الناشرين

للمجموعتين فلم توجد الا فروق ضئيلة غير جوهرية . وهذا يعني ان المجموعتين لا تختلفان عن بعضهما في الابداع ، وعلى هذا فالمجموعة التي قبلت الدعوة لان تدرس لا تقل في ابداعها عن مجموعة الذين لم يلبوا الدعوة . فهؤلاء الاربعون يمثلون مجموعة من المهندسين المعماريين المرتفعين في الابداع .

وهناك مطلب ثالث ينبغي ان يتوفر في أي دراسة ناجحة لسمات الاشخاص المتفوقين في الابداع في أي مجال للانتاج ، وهو ان تمثل المهنة بشكل عريض في هؤلاء الذين ذكر انهم اكثر ابداعا من غيرهم ، بحيث لا تتدخل الصفات المميزة للعينة المقيدة في تحديد ابداعهم ، بمعنى ان تكون هذه الصفات هي الميزة لكل أعضاء المهنة سواء اكانوا مبدعين ام لا . أي ان تكون صفاتا تميز الجماعة المهنية ككل ، ولا تكون قاصرة بأي شكل على أعضاء المهنة المتفوقين في الابداع فحسب . وقد تطلب هذا الامر بالنسبة لعينة المهندسين المعماريين ، اضافة عينتين اخريتين للدراسة ، كانت كل منهما مكافئة لعينة المتفوقين في الابداع (وسيطلق عليها عينة المهندسين الاولى) فيما يتعلق بالسن والمكان الجغرافي لممارسة المهنة . فأفراد العينة الاضافية الاولى (وسيطلق عليها عينة المهندسين الثانية) كان لهم على الاقل سنتين من الخبرة في العمل بالاشتراك مع واحد من مجموعة المهندسين المبدعين الاصلية . والعينة الاضافية الثانية (وسيطلق عليها عينة المهندسين الثالثة) تتكون من مهندسين معماريين لم يعملوا ابدا مع أي مهندس من المجموعة المبدعة .

والهدف من اختيار هذه العينات الثلاث بهذه الطريقة هو تقديم مدى عريض ومتسع من الموهبة الابداعية بشكل كاف لكي يمثل المهنة ككل . فحينما حسبت تقديرات الابداع على مقياس متدرج من تسع نقاط بواسطة ست مجموعات من المهندسين المعماريين والخبراء في العمارة ، كان متوسط مجموعة المهندسين الاولى ٤٦ر٥ ، ومجموعة المهندسين الثانية ٢٥ر٤ ، ومجموعة

المهندسين الثالثة ٣٥٤ . وكانت الفروق في متوسط هذه التقديرات بين المجموعات الثلاث فروقا جوهرية وذات دلالة احصائية مرتفعة .

بعد هذه الاضافة في عرض تصميم البحث والاحتياطات المنهجية التي اهتم ماكينون باتباعها بالنسبة لمحكات الابداع المبنية على اساس تقديرات الخبراء والناشرين من ناحية وبالنسبة للعينة وحسن تمثيلها للمهندسين المعماريين بكل فئاتهم من ناحية اخرى ، بعد هذا كله ننتقل الى عرض نتائج هذه الدراسة الشيقة الهامة . والحق أن هذه النتائج متعددة ، وتتميز بالخصوبة والثراء لان هذا الباحث قد استخدم العديد من الادوات والوسائل التي تتيح له مثل هذا التعدد وهذه الخصوبة في النتائج .

نتائج البحث :

١ - تقبل الذات :

يبدأ ماكينون بعرض نتائج اختبار له لتقبل الذات ، فيقرر أن الافراد المتفوقين في الابداع يميلون لان يكون لديهم رأي طيب عن انفسهم . ويتبين هذا أيضا من العدد الكبير للصفات المحبوبة التي يستخدمونها في وصف الذات . كما يتبين من الدرجات المرتفعة نسبيا التي يحصلون عليها في اختبار يقيس التقبل الاساسي للذات Basic acceptance of the self على الرغم من وجود بعض التناقض الشكلي هنا لان التقبل الاساسي الكبير للذات يسمح للأشخاص الأكثر ابداعا بأن يتكلموا عن انفسهم بصراحة أكثر وبنقد أكبر بطريقة غير مألوفة ، وهذا ما يتعارض مع ذكر عدد كبير من الصفات المحبوبة في ادراك الذات .

ويتضح من هذا أن صورة الذات عند من هم أكثر ابداعا تختلف عن صورة الذات عند من هم أقل ابداعا . فمثلا يصف مهندسو المجموعة الاولى انفسهم بأنهم مجددون ، ذوو عزم ،

استقلاليون ، فرديون ، متحمسون ، صناعيون . بينما يصف مهندسو المجموعتين الثانية والثالثة أنفسهم غالبا بأنهم مخلصون ، أهل للثقة والمسئولية ، يعتمد عليهم ، وذوو تفكير واضح ، متسامحون ، ومتفهمون لعملهم . وباختصار فإن المهندسين المبدعين يؤكدون على الجانب المتعلق بأصالتهم واستقلاليتهم وفرديتهم وحماسهم ، بينما يؤكد المهندسون الاقل ابداعا على الجانب المتعلق بالمنطق والخلق الطيب والفضائل الاخلاقية والتعاطف والاهتمام بالآخرين .

أما عن الاختلاف بين وصف الذات كما هي بالفعل (الذات الواقعية) والذات المثالية ، أي كما يحب المرء أن يكون ، فيتشابه فيه كل المهندسون بشكل ملحوظ ، بصرف النظر عن مستوى ابداعهم . فأفراد المجموعات الثلاث قد كشفوا عن رغبتهم في المزيد من الجاذبية الشخصية ، والثقة بالنفس ، والنضج ، والكفاية العقلية ، ومستوى أعلى من الطاقة وعلاقات اجتماعية أفضل . ورغم هذا الاتفاق بين المجموعات الثلاث إلا أن المهندسين في المجموعة الاولى يزيدون على ذلك أنهم يحبون أن يكونوا في الصورة المثالية للذات أكثر حساسية ، بينما المهندسون في كل من المجموعتين الثانية والثالثة يريدون أن يكونوا في الصورة المثالية للذات أكثر أصالة ، ولكن في نفس الوقت أكثر ضبطا لذاتهم وخضوعا للنظام .

٢ - الصحة النفسية :

ينتقل ماكينون بعد ذلك الى عرض النتائج الخاصة بالصحة النفسية حتى يدحض الفكرة الشائعة عن الارتباط الوثيق بين العبقرية والجنون ، فيقارن بين الصفحات النفسية Psychological Profiles للمجموعات الثلاث الناتجة من اختبار مينيسوتا للشخصية الذي أعد أصلا لقياس الميل للاضطرابات العقلية والنفسية الشائعة مثل الاكتئاب والهستيريا والبرانويا والفصام .. وما شابه ذلك . ويلاحظ أن متوسط درجات المهندسين المبدعين من المجموعة الاولى على المقاييس الثمانية التي تقيس قوة هذه

الاستعدادات المرضية تزيد من ٥ الى ١٠ درجات عن متوسط درجة الجمهور العام وهي ٥ درجة . ولكن ماكينون ينوه بأن هذا الارتفاع في الدرجات على تلك المقاييس لا يعني نفس وظيفته في شخصية المرضى الموجودين بالمستشفيات بالنسبة لهؤلاء المهندسين المبدعين الذين يسرون على خير ما يرام في حياتهم الشخصية والمهنية . ويلقى تاريخ الحياة الذي عرف منهم اثناء المقابلة السيكاترية التي أجريت معهم الضوء على ذلك ، اذ يتضح منه أن هذا الارتفاع في الاستعدادات المرضية لا يوحي بالمرض بقدر ما يوحي برجاحة العقل ، وتركيب و ثراء الشخصية ، والنقص العام في النزعة الدفاعية defensiveness ، والصدق في وصف الذات . وبعبارة أخرى ، تفتح على التجربة ، وعلى الاخص تجربة الحياة الداخلية للفرد (٥) . وقد تكشف ادراك الشخص المبدع وتفتحه على ثراء وتركيب الخبرة بشكل ملحوظ في مقياس الفن الذي سبقت الإشارة اليه . فقد أظهر كل المبدعين تفضيلاً واضحاً للأشكال المعقدة واللاتماثلية وكان هذا التفضيل أقوى كلما كان الشخص أكثر ابداعاً . ويتأكد ذلك من نتائج مقياس آخر يقيس تفضيل الادراك المركب ، وأظهر ارتباطاً جوهرياً بالابداع في عينة المهندسين المبدعين كما تأكد من نتائج اختبار لترتيب المكعبات الملونة في أشكال من الموزايكو حيث تبين أن المبدعين يفضلون اختيار عدد أكبر من الألوان . وقد وجد عند المهندسين المبدعين ارتباط جوهري بين عدد الألوان المختارة ودرجة الابداع كما قدرها الخبراء .

وإذا حاولنا أن نفهم معنى لهذه التفضيلات على مقياس الفن ، وفي اختبار الألوان وفي الاختبار الذي يقيس تفضيل الادراك المركب ، سيبدو لنا واضحاً أن الأشخاص المبدعين يكونون مستعدين بوجه خاص لتقبل التركيب والتعقيد ، بل وحتى الفوضى في مدركاتهم ، دون أن يصبحوا قلقين نتيجة لهذا الاختيار . وليس صحيحاً أنهم يفضلون الفوضى في حد ذاتها - بل أنهم يفضلون

الشراء الموجود في الشيء غير المنظم في مقابل القيود التي تحدد الشيء البسيط المنظم . ويبدو أن التعدد غير المنظم الذي يتمثل في الفوضى يثير فيهم حاجة ملحة ، يخدمها عندهم قدرة ممتازة على انجاز عملية تنظيم جديدة اكثر صعوبة وأبعد منالا ، يريدون لانفسهم ممارستها .

الميل للانوثة :

ويبدو أن اكثر الجوانب اثارة للدهشة في الصفحات النفسية لاختبار منيسوتا بالنسبة لكل مجموعات المبدعين من الذكور هو حصولهم على درجات مرتفعة جدا على مقياس « الانوثة - الذكورة » . وقد تأكد هذا الميل لدى المبدعين الذكور للحصول على درجات مرتفعة نسبيا على الانوثة من نتائج اختبارين آخرين (٦) . ويتضح من هذا أن الشخص الأكثر ابداعا هو الذي يكشف أكثر عن تفتحته على مشاعره وانفعالاته الخاصة ، وعن عقل حساس ، وتفهم لمعرفة الذات ، واهتمامات واسعة تتضمن الكثير مما يعتقد في الثقافة الأمريكية أنه ذو طابع انثوي ، كما يبدو أنه يعبر عن الجانب الانثوي من طبيعته أكثر مما يفعل الشخص الأقل ابداعا . وإذا عبرنا عن ذلك بلغة عالم النفس السويسري كارل يونج ، فإن الاشخاص المبدعين يكونون غير متوحدين تماما بأدوار شخصياتهم الذكرية بحيث لا ينكرون على انفسهم التعبير عن السمات الانثوية في الذات . ومن المؤكد أن التوازن بين الميول والسمات ، وبين التوحدات الذكرية والانثوية ، يكون بالنسبة لبعض الناس توازنا مزعزا غير ثابت . وقد ظهر بالنسبة للكثير من المهندسين المبدعين أن التسوية التي وصلوا اليها في الوقت الراهن لهذه الجوانب العكسية من طبيعتهم لم تتم بشكل واضح الا بعد ضغوط نفسية كبيرة ومقاومة لكثير من مشاعر القلق والاضطراب .

٣ - طراز الشخصية :

يتكشف تفتح الشخص المبدع على التجربة بشكل اكبر في اختبار يكشف عن طراز الشخصية ، وهو موضوع على أساس عريض من نظرية كارل يونج في الوظائف السيكولوجية للأنماط . وفكرة هذا الاختبار (٧) تقوم على أساس أنه حين يستخدم المرء عقله لاي غرض فهو اما أن يأتي فعلا للادراك أو فعلا للحكم Judgment . ومعظم الأشخاص يميلون لان يظهروا تفضيلا لواحد من هذين الفعلين بشكل متسق ، فهم يفضلون اما الادراك واما الحكم ، هذا بالرغم من أن كل فرد يدرك ويحكم معا . وربما يقود التفضيل المألوف للاتجاه للحكم الى تكوين بعض الاحكام المسبقة Prejudgings عند الفرد ، او على الاقل الاتجاه الى أن يعيش المرء حياة منظمة ، مقيدة ، ومخططة بعناية . بينما ينتج عن الاتجاه الادراكي حياة أكثر تفتحا على الخبرة تتميز بالمرونة التلقائية . فالطراز الحكمي Judging Type يؤكد تأكيذا اكبر على ضبط وتنظيم الخبرة ، بينما الطراز الادراكي يميل لان يكون أكثر تفتحا وتقبلا لكل الخبرات . وقد تبين من دراسات ماكينون أن معظم الادباء وعلماء الرياضة والمهندسين المبدعين كانوا من النمط الادراكي . ولم توجد اغلبيه للنمط الحكمي الا بين العلماء المشتغلين بالبحوث ، وحتى في هذه المجموعة يلاحظ وجود ارتباط ايجابي بسيط بين تفضيل العالم للادراك وبين ابداعه المقدّر باعتباره باحثا علميا . اما بالنسبة للمهندسين المعماريين فان تفضيل الادراك يرتبط ارتباطا ايجابيا لا بأس به بالابداع كما قدره المحكمون من الخبراء (٨) .

والتفضيل الثاني الذي يقيسه هذا الاختبار هو تفضيل أحد الطرازين الآتين للادراك ، الادراك الحسي الذي هو نتيجة مباشرة لما نعرفه عن الاشياء بواسطة الحواس ، في مقابل الادراك الحدسي أو الحدس Intuition الذي هو ادراك غير مباشر للمعاني والامكانيات الاعمق اللاصقة بالاشياء والمواقف . ومرة أخرى نقول

ان كل فرد يحس ويحس ، ولكن المعايير الاولية للاختبار تبين انه في الولايات المتحدة كلها يوجد ثلاثة من كل أربعة أشخاص يفضلون الادراك الحسي الذي يتركز في الخبرة الحسية المباشرة ، ويركزون انتباههم على الحقائق الموجودة فعلا . اما الواحد الباقي من كل أربعة الذي يظهر تفضيلا للادراك الحدسي فهو ينظر من خلال معبر بين ما هو معطى وحاضر وما لم يفكر فيه بعد ، ويركز عادة على الامكانيات . ويتوقع من الاشخاص المبدعين الا يستجيبوا للمنبه او المثير الموجود امامهم ، بل ان يكونوا دائما منتبهين الى ما لم يحقق حتى الان . وبينما نجد في المجتمع ٢٥٪ فقط من الحدسيين ، نجد بالمقابل ان ٩٠٪ من الادباء المبدعين ، و ٩٢٪ من علماء الرياضة ، و ٩٣٪ من العلماء المشتغلين بالبحوث حدسيون . اما المهندسون المعماريون المبدعون فان ١٠٠٪ منهم ، أي كلهم حدسيون كما يقيسهم هذا الاختبار .

ونحن في حكمنا على الخبرة او في تقييمنا لها نستخدم — بناء على نظرية يونج المبني عليها الاختبار — اما التفكير او الشعور . والتفكير عملية منطقية تهدف الى تحليل غير شخصي للحقائق ووزنها ، بينما الشعور عملية احساس وتقدير او تقييم للاشياء تعطىها قيمة شخصية وذاتية . ويبدو ان تفضيل التفكير او الشعور اقل ارتباطا بابداع المرء . فمن بين المجموعات التي درسها ماكنيون كان الادباء فقط هم الذين يفضلون الشعور . أما علماء الرياضة والعلماء المشتغلون بالبحوث والمهندسون فيفضلون التفكير ، بينما انقسم المهندسون المعماريون الى نصفين في تفضيلهم لاحدى هاتين الوظيفتين . وهذا يعني انهم يجمعون بين خصائص العلماء وخصائص الفنانين .

والتفضيل الاخير في طرز يونج وفي هذا الاختبار هو التفضيل المعروف بين الانطواء او الانبساط . وقد حصل حوالي ثلثي الافراد في كل مجموعات المبدعين التي درسها ماكنيون على درجات تشير الى

انهم انطوائيون . ومع هذا فليس هناك دليل على ان العكس صحيح ، أي ان الانطوائيين يكونون بالتالي اكثر ابداعا من الانبساطيين .

وبالنسبة للتفضيلات بين الميول والقيم ، لا بد ان نتوقع فروقا بين المبدعين ومن هم اقل ابداعا . وقد توفرت لماكينون بالفعل أدلة على ذلك من اختبار سترونج للميول المهنية (٩) . فقد اظهر كل افراد المجموعات الابداعية المختلفة ميولا مشابهة للميول التي تميز كلا من السيكلولوجي ، والصحفي ، والمحامي ، والمهندس المعماري ، والفنان ، والموسيقي . كما اظهروا نفورا من ميول موظفي المكاتب ، وموظفي البنوك ، والتاجر ، والمزارع ، والنجار ، والطبيب البيطري ، ورجل البوليس . وهذا يكشف عن عدم اهتمام الاشخاص المبدعين نسبيا بالتفاصيل الصغيرة ، او بالحقائق كما هي ، بل يكونون أكثر اهتماما بمعناها وبتضميناتها . وهم يمتلكون مرونة معرفية كبيرة ومهارة لفظية ، ويهتمون بعمليات الاتصال مع الآخرين والسرعة في القيام بها . ويهتمون بالنواحي الذهنية ولا يهتمون نسبيا بضبط نزواتهم وتصوراتهم أو نزوات وتصورات الآخرين .

اما في اختبار البورت - فرنون للقيم الذي يقيس تفضيل الفرد للقيم الست التي وصفها سبرنجر (القيم النظرية ، والاقتصادية ، والجمالية ، والاجتماعية ، والسياسية ، والدينية) ، فقد اظهرت كل مجموعات المبدعين تفضيلا عاليا للقيم النظرية والجمالية فعند العلماء المبدعين المشتغلين بالبحوث كانت القيمة العليا هي القيمة النظرية تليها القيمة الجمالية . وعند المهندسين المعماريين المبدعين كانت القيمة الاعلى هي القيمة الجمالية تليها في ارتفاعها القيمة النظرية . وبالنسبة لعلماء الرياضة المبدعين كانت القيمتان الجمالية والنظرية على نفس الدرجة من القوة والارتفاع . واذا اتفقنا مع مؤلفي الاختبار في أن هناك نوعا من التناقض والصراع بين القيمة النظرية بما فيها من اهتمام بالحقيقة والمعرفة

المنطقية والقيمة الجمالية بما فيها من اهتمام انفعالي بالشكل والجمال ، فما يبدو بالنسبة للمبدع هو أنه يمتلك القدرة على ان يقبل التوتر الذي يخلقه في نفسه هذا التعارض القوي للقيمتان ، ويبدو أنه في حالات الابداع الذي يجمع بين العلم والفن (كالرياضة والهندسة المعمارية) يصل المبدع الى نوع من التوفيق بينهما . والواقع أن الشخص المبدع في هذين المجالين لا يكتفي عادة بأن يصل الى حل للمشكلة التي تقابله ، بل انه يحرض على اشباع حاجة أبعد من ذلك وهي أن يكون هذا الحل أنيقا ورشيقا . فهو يبحث عن الحق والجمال معا .

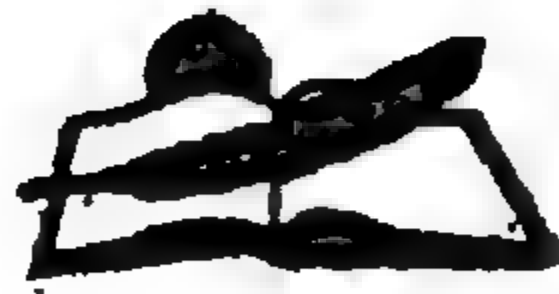
٤ - صفات المبدعين :

اما عن صفات الشخص المبدع ، وخاصة المهندس المعماري ، كما يكشف عنها اختبار جف للشخصية (١٠) ، فيمكن اجمالها فيما يلي :

فهو يكون مسيطرا ، يمتلك الصفات والخصائص التي توصله لتحصيل المكانة الاجتماعية ويتميز بأنه تلقائي وواثق من نفسه اثناء مواقف التفاعل الاجتماعي والشخصي ، ومع هذا فهو ليس صاحب مزاج اجتماعي أو مشارك في الجماعة بشكل ملحوظ . وهو ذكي وصريح وسريع الخاطر والنكتة . وهو من النمط الآخذ الذي يطلب Demanding ، عدواني ومتمركز حول ذاته ، وذو قدرة على الاقناع ، ويتميز بالطلاقة اللفظية والثقة بالنفس وتأکید الذات ، كما يتميز الى حد كبير بعدم تعطيل تعبيره عن همومه وشكواه . وهو نسبيا خال من المقاومات التقليدية وانواع الكف المختلفة . وهو لا يهتم أو يشغل باله بالانطباع الذي يتركه في الآخرين ، وهذا ربما يساعد على الاستقلال والتلقائية بدرجة كبيرة ، ويكون الى حد كبير مستعدا للاعتراف بالآخرين ولتقبل وجهات النظر غير العادية وغير المألوفة . كما يكون مدفوعا بشكل قوي للانجاز في المواقف

التي تستدعي الاستقلال في الفكر والعمل . وهو يختلف عن زملائه الأقل ابداعا في انه يكون أقل ميلا للاجتهاد في الانجاز في المواقف التي تتطلب او يتوقع فيها سلوكا انصياعيا Conforming behaviour ، وهو في النهاية ذو عقلية سيكولوجية ، واكثر مرونة ، ويحصل على درجة أكبر في الميول الانثوية .

ونظرا لان اختبارات التداعي Association توفر أحد المحكات الهامة للاتصال ، حيث أن الأشخاص المبدعين يميلون لاعطاء استجابات طريفة وغير مألوفة على هذه الاختبارات ، لذلك قام ماكينون بتضمين بحثه اختبارا لتداعي الكلمات . وقد وجد أن غرابة المستدعيات العقلية تمثل بالفعل أحد المحكات التنبؤية للإبداع ، وخاصة حينما تكون هذه المستدعيات معطاة من ١٪ الى ١٠٪ من أفراد العينة ، حيث يكون وزنها أكبر من تلك التداعيات المأخوذة من أكثر من هذه النسبة . وقد وجد ارتباطا ايجابيا كبيرا بين هذا المقياس لطرافة التداعيات العقلية وندرتها وبين الإبداع كما يقدره المحكمون (١١) .



مراجع وهوامش

١ - يمكن الرجوع الى المؤلفات والبحوث التالية لمكتون : D. W. Mackinnon

a) "What do we mean by talent and how do we test for it?

In : The search for talent. New York : College Entrance Examination Board, 1959, PP. 20—29.

b) The highly effective individual, Teachers' College Rec., 1960, 61 : 367 — 378.

c) The Creative person, Berkley, Calif., University of California Press, 1962.

Mackinnon, D.W., The Nature and nurature of creative talent, — ٢ Amer., Psychologist, 1962, 7.

انظر أيضا : حسن عيسى ، ١٩٦٨ : المرجع السابق ، الفصل الرابع من صفحة ٦٧ : صفحة ٧٩ .

٣ - عرضنا نماذج من اختبارات جيلفورد التي تتطلب مثل هذا النشاط في الفصل الثالث .

Institute of Personality Assessement and Research. — ٤

٥ - تتفق هذه النتيجة مع نتائج دراسات روجرز سنة ١٩٥٤ ، وماسلو سنة ١٩٥٩ عن ابداع تحقيق الذات ، فكلا من هذين الباحثين يؤكد ايضا بدرجة كبيرة على التفتح على التجربة بدلا من تبني مفاهيم وتصورات غير ناضجة ، وعلى الاعتماد على التقييم الذاتي للامور بدلا من الاهتمام الزائد بآراء الآخرين (انظر الفصل الثاني) .

٦ - هما مقياس الانوثة "Fe" من اختبار كاليفورنيا السيكاووجي لجف C.P.I. ومقياس الذكورة - الانوثة في اختبار سترونج للميول المهنية .

٧ - الاختبار هو : Meyers — Briggs Type Indicator

سِمَات شخصية المبدعين

ركزنا في الفصول السابقة على فعل الابداع نفسه وكيف تتم عملية الابداع في الشعر وفي الرواية وفي فن التصوير ، وكذلك في العلم وابداع النظريات العلمية .

وقد حان لنا الان أن نتحدث عن المبدعين أنفسهم وعن شخصيتهم وتكوين هذه الشخصية ، وما الذي يمكن أن يختلف فيه عن شخصية سائر الناس الذين لم يتميزوا بالابداع أو التفوق في أي مجال من المجالات ، وما هي السمات التي يمكن أن تميز هذه الشخصيات المبدعة .

مفهوم سمات الشخصية :

ولا بد لنا قبل أن نستعرض في هذا الحديث أن نحدد منذ البداية ما هو المقصود بكلمة « سمات الشخصية » التي أصبحت تستخدم في علم النفس الحديث كمفهوم واضح المعالم ومحدد المعاني . ان السمة عند علماء النفس تمثل استعدادا عاما أو نزعة عامة تطبع سلوك الفرد بطابع خاص وتشكله وتلونه وتعين نوعه وكيفيته . وهم يقصدون من استخدام هذا المفهوم للسمة الى محاولة تفسير السلوك الظاهري للأفراد عن طريق افتراض وجود « استعدادات » معينة عندهم ، تكون هي المسئولة عن هذا السلوك وعن الثبات والاتساق الذي نلاحظه فيه . ولهذه الفكرة جانبان : **الاول** هو وجود استعداد مستقل عن الظروف الخارجية للبيئة . **والثاني** هو العمومية أو الثبات والاتساق في السلوك الفردي الناتج عن السمات . وهذان الجانبان مرتبطان ببعضهما ارتباطا وثيقا .

ويرى البورت (١) صاحب الفكرة السابقة أن السمات يمكن أن تنتظم في شكل مدرج هرمي تسوده اما سمة واحدة رئيسية أو عدة سمات مركزية ، ويلي ذلك مجموعة من السمات الثانوية فهناك من الافراد من يبرز ويتميز عن غيره بسبب سمة معينة رئيسية تسيطر على سلوكه وتميزه ، ويصبح مثل هؤلاء الافراد نموذجا وطرازا نصف الآخرين بالاشارة اليه فنقول عن الشخص الذي يشتهر بكثرة مغامراته العاطفية انه « دون جوان » ، وعن الشخص المتردد الذي لا يحسم الامور انه « هاملت » ، وعن يعجب بنفسه ويزهو بها ويتباهى فخرا بأنه « فرجين » ، وهذا يشير الى طراز فريد من الناس تميزوا بصفة رئيسية طبعت كل حياتهم وهم عادة قليلو العدد ، بينما أكثر الناس تسيطر على سلوكهم وتشكله مجموعة قليلة من السمات التي يمكن وصف شخصياتهم من خلالها . هذا بالاضافة الى أن كل فرد من الافراد يتمتع بعدد آخر من السمات الثانوية الصغرى التي تثيرها مجموعة من المنبهات المحدودة الضيقة ، وتنتج عن اثارها كذلك مجموعة من الاستجابات المحددة الضيقة المكافئة لها . ويمكن أن نطلق على هذه السمات الثانوية اسم « الاتجاهات » بدلا من السمات ، وذلك لتعددتها واتصالها بمواقف محددة .

ويتضح من فكرة التنظيم السابقة انه لا يمكننا وصف شخصية فرد ما بمجرد حصر السمات الموجودة عنده ووصفها ، بل يلزمنا الى جانب ذلك معرفة شيء آخر هام هو الترتيب أو النظام الذي تكون عليه هذه السمات ودرجة أهميتها بالنسبة الى بعضها البعض ، وهذا هو ما قصده البورت بفكرة وضع السمات في مدرج هرمي . وقريب من هذا ما وصل اليه عالم نفس آخر هو « كاتل » (٢) الذي وصل من بحوثه الى استخراج سمات شديدة العمومية سماها السمات الاولى أو السمات الاساسية الاصلية واخرى ثانوية أو سطحية . ويعتبر كاتل « السمات الاولى » هي المسئولة عن جميع ما لاحظ من اشكال سلوكنا وتصرفاتنا سواء في جوانب

السلوك العقلية أو الشخصية . فهي بهذا المعنى تعبر عن العلة أو السبب في حدوث السلوك . وهذا ما جعل بعض علماء النفس الآخرين (٣) يحملون على هذه الفكرة التي تؤدي الى « اسناد السمات الى الشخص » ، كما لو كانت هذه السمات أشياء أو مكونات معينة يمتلكها هذا الشخص وتكن في مكان ما منه فيقال هذا عنده سمة الانطواء وذلك عنده سمة الترجسية . . وهكذا . وهذا ما يمثل عودة الى نظرية الفرائز التي عفى عليها الزمن وأصبحت من مخلفات العلم باعتبارها فكرة مجردة غير علمية بالمرّة . ولعلنا نعذر كاتل صاحب ذلك الرأي اذا علمنا انه تلميذ ماك دوجل واحد أنصاره المتأثرين بنظريته في الفرائز الى حد كبير .

ويعرض لنا عالم آخر من علماء النفس هو جيلفورد (٤) مفهومًا أكثر تواضعًا وأقرب الى المنطق وأيسر على الفهم يصف به التسلسل المنطقي الذي يؤدي بنا الى استخلاص فكرة السمة والى اطلاق اسم ما عليها دون الزعم بأنها سبب للسلوك أو علة له . ويتضمن هذا تخطيطًا يمر بمراحل أو خطوات ثلاث تتتابع بشكل ضمني أكثر منها بشكل صريح .

وتأتي أولى هذه الخطوات مباشرة من ملاحظتنا للسلوك فنحن نلاحظ أن الناس يختلفون بصورة ما فيما يقومون به من أشياء وأعمال ، وفي الأساليب التي يتبعونها في القيام بهذه الأشياء والأعمال . ثم نلاحظ أن إحدى الصفات شائعة في صور مختلفة من السلوك ، وتظهر بدرجات مختلفة عند بعض الناس ، فنصف هذه الخاصية عندئذ بصيغة « الحال » المعروفة في قواعد اللغة العربية ، فنقول مثلاً أن أحد الأشخاص قد تصرف بحذر أو بثقة أو بكرم أو بسرعة . . الى غير ذلك ، وفي هذه المرحلة الاولى تنسب الصفة للسلوك وليس للشخص (فالحال في اللغة يصف الفعل نفسه وليس الفاعل) .

وتكون الخطوة الثانية هي استخدام الصفة لوصف الفرد الذي يصدر عنه التصرف . وفي هذه المرحلة يوصف الفرد بصيغة «النعت» أو الصفة وليس بصيغة الحال ، فيقال ان هذا الشخص حذر أو واثق من نفسه أو كريم أو سريع . . . الى غير ذلك من الصفات التي يمكن ان يوصف بها سلوك الفرد . وهنا تكون الصفة قد انتقلت بشكل منطقي من الفعل الى الفاعل . والفرق بينهما هام للغاية بالنسبة للفكرة الاساسية التي يقوم عليها مفهوم السمة : فالفعل أو التصرف نفسه شيء عابر يدخل في عداد الماضي ويندثر بمجرد انتهائه ، أما الشخص فهو الذي يبقى أمامنا بعد انقضاء الفعل . بعد ذلك نأخذ في تعميم هذا الوصف ، فنستخدمه بشكل أكثر دواما ، فالشخص موجود هنا قبل التصرف ، كما أنه هنا أيضا بعد التصرف ، فهو يتصف بالديمومة . وفي خبرتنا العادية بالناس نجد أنهم يتصرفون عادة بقدر من الاتساق ، ولهذا فعندما نرى شكلا من أشكال السلوك يصدر عن الشخص مرة ، فإننا نميل لان نتوقع منه سلوكا مشابها في المرات التالية ، في المواقف المشابهة ، وإذا تكررت ملاحظتنا لنفس السلوك مرة ثانية وثالثة . . وهكذا فإننا نصل الى التأكد من وصفنا لهذا الشخص . وحتى في حالة وجود استثناءات فإننا نقبل هذا الوصف على أساس أنه ينطبق على أغلب تصرفات هذا الشخص .

والخطوة الأخيرة في هذا التسلسل المنطقي ليست طويلة اذ بعد أن نقرر وصفنا لشخص لاحظنا سلوكه ، واستنتجنا صفات تنتمي اليه ، نبدا في الإشارة الى الخاصية أو الصفة المميزة له على أنها شيء ونعطيها صيغة الاسم ، فنقول مثلا أن لدى الشخص سمة الحذر أو الثقة أو الكرم أو السرعة . والواقع ان هذه الاسماء ما هي الا أسماء لمجردات أي أشياء مجردة . وهناك اتجاه قوي لدى بعض علماء النفس يعارض اعطاء أسماء للمجردات التي من هذا القبيل ، لاعتقادهم بأن هذا يجعل الناس تفكر في هذه المجردات كما لو كانت شيئا موضوعيا موجودا بذاته ، وربما شيئا يمكن لمسه

وملاحظته بشكل مباشر ، مما يؤدي الى احياء فكرة الفرائز كما سبق القول . ومع ذلك فينبغي الا يضايقنا استخدام الاسماء في وصف السمات لانها تفيدنا كثيرا ، فالسمات السلوكية هي خصائص للشخص تتصف بطابع الاستمرار وتجعلنا نتوقع صدور اشكال معينة من السلوك عنه دون غيرها .

ويخلص جيلفورد من هذه المناقشة بفكرة هامة هي ان السمات نفسها لا تلاحظ ولكن الذي يلاحظ هو السلوك ومن ملاحظته هذه يستدل على السمات . وهو يطلق على السلوك الذي يلاحظ ويشير الى وجود السمات اسما هو « مؤشر السمة » Trait indicator .

وهو يرى ان هناك « انواعا عديدة من السمات وليس نوعا واحدا فمنها ما هو متعلق ببناء الجسم ووظائفه ، ومنها ما هو متعلق بالحاجات او الميول والاتجاهات ، كما ان منها ما هو متعلق بالمزاج والدوافع ، وهو ما يطلق عليه السمات المزاجية والدافعية للشخصية مثل الانطواء والعصابية والثقة بالنفس والمرونة والاكثاب والنشاط ... الخ » .

وقد ثار جدل شديد بين علماء النفس حول نظرية السمات وتركز هذا الجدل حول قضية رئيسية هي ما يعرف بين المختصين بقضية « عمومية السمات » في مقابل نوعيتها ، أي هل السمات عامة أم هي نوعية ، وهي قضية مصيرية بالنسبة لبقاء نظرية السمات أو فنائها ، اذ ان القول بعمومية السمات معناه ، تأييد بقائها وفائدتها كمفهوم هام في دراسات السلوك ، لانه لو كانت السمات عامة فمعنى ذلك انها تنطبق على كل تصرفات الفرد التي تنتمي لمجال معين ، وتدل على استمرارية واتساق سلوكه في المواقف المتشابهة وبالتالي يمكننا ان نتنبأ بسلوكه في المستقبل على اساس من معرفتنا بالسمات البارزة التي تحكم سلوكه هذا وتميزه عن غيره من الافراد، بينما القول بنوعية السمات معناه الحكم

بأنها محدودة وتخص حالات موقفية من السلوك وتتغير بتغيرها ،
وبالتالي ليس لها صفة الدوام أو الاتساق التي يزعمها من ينادون
بعموميتها عبر مظاهر السلوك المتنوعة مهما اختلفت المواقف ، وعلى
ذلك فلا يمكن الاستفادة منها في التنبؤ بالسلوك المستقبل ، ولا تفيد
العلوم السلوكية في شيء (٥) . وبهذا المعنى فإن القائلين بنوعية
السمات ينكرون نظرية السمات وفكرتها الأساسية ولا يريدون
الابقاء عليها ، وقد أثاروا ضد هذه النظرية بعض الدعاوى القائمة
على أسس نظرية مثل تلك التي تستند الى بعض نظريات التعلم ،
وبعضها الآخر مما يستند الى بعض البحوث التي أجريت بهدف
نقض فكرة عمومية السمات (٦) .

ويلاحظ أنه يوجد تفاوت في مدى عمومية السمة الواحدة من
فرد لآخر ، كما يختلف شكل هذه العمومية أو طرازها من فرد
لاخر ، وهذا يعني أن هناك تفاوتاً بين الافراد في عدد المظاهر
السلوكية التي تتضح فيها السمة ، كما أن هناك تفاوتاً بينهم في
نوع هذه المظاهر التي تتجلى فيها السمة ، فقد تظهر السمة لدى
أحد الافراد في شكل معين من أشكال السلوك بينما تظهر لدى فرد
آخر في شكل أو مظهر آخر . وبالإضافة الى ذلك نجد أن هناك
سمات تتصف بالترابط القوي بين مظاهرها السلوكية المختلفة ،
بينما توجد سمات أخرى تتصف بضعف الترابط بين مظاهرها .
وهذا ما يتفق مع فكرة البورت السابقة عن المدرج الهرمي للسمات ،
مما حد به الى المبالغة في القول بأنه لا يوجد شخصان يتصفان
بنفس السمة ، الا أن الحقيقة هي أنه رغم الأشكال المختلفة التي
يمكن أن تظهر بها السمة عند مختلف الأشخاص فهناك بعد كل هذا
جوهر أو لب مشترك للسمة نفسها عند جميع الأشخاص (٧، ٨)

ومن الجدير بالذكر فيما يتعلق بموضوع التنبؤ أن القدرات
العقلية المتضمنة في التفكير الابداعي مثلاً ، وهي الطلاقة والمرونة
والإصالة ، لم تعد هي المحك الوحيد الصالح للتنبؤ بالاداء الابداعي
في المستقبل وإنما أصبح من الضروري أن نضيف اليها سمات

الشخصية المزاجية والدافعية التي تحول الابداع من قدرات عقلية او استعدادات كامنة داخل الفرد الى اداء ابداعي بالفعل ، حتى نحقق لتنبؤاتنا في هذا المجال درجة اكبر من الدقة والصدق . وهذا ما سنعود اليه حين نتكلم عن علاقة سمات شخصية المبدعين بعملية الابداع لديهم .

بقي امامنا ان نوضح طبيعة توزيع هذه السمات الشخصية بين الناس . وسنجد انها تأخذ شكل التوزيع الاعتدالي شأنها في ذلك شأن معظم السمات والقدرات الانسانية الاخرى كالذكاء والقدرات العقلية الخاصة وحتى قدرات الابداع كما سبق ان اوضحنا في الفصل الاول . ولذلك ينبغي الا تضللنا في هذا الشأن بالتعبيرات القطبية عن السمات مثل : انطوائي في مقابل انبساطي . وادق تصور للسمات هو تصورها على انها تمثل متصلا او تدريجيا يتوزع عليه الناس ، فيمكن وضع كل شخص عند نقطة على هذا المتصل .

الان وقد احطنا بمعنى السمات وبالنظرية العامة لها نعود لنربط بينها وبين الابداع . وقد اتضح لنا من الفصل الثاني ان الخصائص العقلية للابداع تتمثل في شكل قدرات ابداعية هي الطلاقة والمرونة والاصالة . والواقع ان هذه القدرات لا تحدد لنا اكثر من ان هذا الفرد او ذاك يمتلك استعدادا لان يظهر سلوكا او اداء ابداعيا بدرجة معينة ، اما ما اذا كان هذا الفرد الذي يمتلك هذه القدرات سينتج بالفعل انتاجا ابداعيا ام لا ، فهذه مسألة تتوقف على سماته الدافعية والمزاجية . اي ان المشكلة بالنسبة لعلماء النفس هي مشكلة الصفات التي تسهم بشكل اساسي في الانتاج الابداعي ، او بعبارة اخرى هي مشكلة الشخصية المبدعة .

ويجدر بنا ملاحظة ان هذا التقرير السابق قد صدر عن جيلفورد عالم النفس الامريكي الذي كان رائدا في اكتشاف هذه القدرات البداعية وبناء الاختبارات التي تقيسها . وهذا يدل على

ان جيلفورد كان واعيا بهذه المشكلة منذ البداية ولذا فقد قام في سنة ١٩٥٧ بتصميم بحث عن العلاقة بين هذه السمات الدافعية والمزاجية وبين قدرات التفكير الابداعي . وسنعرض له بعد قليل بشيء من التفصيل . وهو يقرر في هذا البحث انه رغم ان الاستجابة الابداعية تتطلب قدرات عقلية معينة . الا ان هذه القدرات العقلية تتأثر بلا شك بالدوافع والسمات المزاجية للفرد .

وكذلك يقرر باحثون اخرون ان الجوانب الانفعالية في شخصية المبدع - وليست الجوانب العقلية - هي التي توجهه لانتاج الاعمال الجديدة . وان الابداع لدى العالم يكون محصلة مزيج موفق لمجموعة من الخصائص العقلية والاستعدادات الانفعالية ، ومناخ معين يفضل العالم .

ويبين لنا تيسلور الذي نشر عدة كتب وقاد عدة مؤتمرات خصصت لدراسات الابداع ان اغلب الدراسات التي اجريت على الاشخاص المبدعين برزت فيها عدة سمات شخصية ورتبطة بالابداع بدرجة كبيرة من الاتساق .

وسنتناول هنا بعض الدراسات التي حاولت البحث عن العلاقة القائمة بين القدرات الابداعية وسمات الشخصية . وعلى الاخص تلك التي تقوم على اساس من نظرية السمات .

أولا : دراسة جيلفورد ومعاونيه :

سبق لجيلفورد ان أعلن كما اشرنا منذ قليل حين تصدى لدراسة العوامل العقلية للتفكير الابداعي انه مدرك تماما لاهمية سمات المزاج والدافعية بالنسبة لشخصية المبدع . ولكن ما كان يشغله في ذلك الوقت المبكر من مراحل البحث هو ارساء دعائم العوامل العقلية المسهمة في التفكير الابداعي أولا ، ثم تأتي بعد ذلك الدراسات التي تهدف الى البحث عن طبيعة علاقة هذه العوامل

بغيرها من العوامل في المجالات الأخرى . ولقد قام بالفعل في سنة ١٩٥٧ بهذه الدراسة التي تهدف إلى الكشف عن « العلاقة بين قدرات التفكير الإبداعي وسمات الشخصية » (٩) .

وكان التركيز في هذه الدراسة على عوامل الطلاقة والمرونة والاصالة ، وإن أضيف إليها عوامل مثل الفهم اللفظي (الذي يشير للذكاء) والتقييم المنطقي ، باعتبار أنها تمثل كلها الجوانب العقلية ، في مقابل ٢٤ سمة مركبة تمثل سمات الدافعية والمزاج في الشخصية .

ويرى هذا الباحث أن العوامل التي سبق له الوصول إليها في الناحية العقلية للإبداع ينظر إليها بشكل عام على أنها أبعاد للقدرة في الشخصية . ومن المرغوب فيه أن نقرر ما إذا كانت عوامل القدرة ترتبط ارتباطاً جوهرياً بسمات الشخصية . والموقف النظري الشائع عند علماء النفس بالنسبة لقضية علاقة السمات أو الميول التي تنتمي للمجال الانفعالي بالقدرات التي تنتمي للمجال العقلي يتلخص في أن معظم الدراسات فشلت في إيجاد علاقة بين هذين المجالين . وما زالت هذه المشكلة معلقة . ويحاول الباحثون حلها كلما اكتشف جديد عن طبيعة المتغيرات الأساسية لكل من الميول والقدرات .

فروض جيلفورد ونتائجه :

١ - علاقة سمات الشخصية بالطلاقة :

توقع جيلفورد - على أساس نتائج بعض الدراسات السابقة - أن يجد ارتباطاً إيجابياً بين سمات الاندفاعية والنشاط العام والثقة بالنفس من ناحية وكل عوامل الطلاقة الأربعة من ناحية أخرى . كما توقع وجود ارتباط سلبي بين هذه العوامل الأخيرة وسمات النزعة العصبانية ، والميل للنظام والدقة ، والانصياع للمطالب الثقافية ، على أساس أن لهذه السمات تأثيرات كافية أو معطلة لحرية انسياب الاستجابات اللفظية في اختبارات الطلاقة جميعها .

وقد بينت النتائج بالفعل وجود ارتباط ايجابي بين الطلاقة التعبيرية وكل من الاندفاعية والتعبير الجمالي بمعنى ان هؤلاء الذين يحصلون على درجات مرتفعة في اختبارات كل من :

— الطلاقة التعبيرية : يكونون أكثر اندفاعا وأكثر ميلا للتعبير الجمالي .

— طلاقة التداعي : يكونون أكثر تقبلا للغموض .

— الطلاقة الفكرية : يكونون أكثر اندفاعا وثقة بالنفس وسيطرة ، وأكثر تقديرا للاتصال ، وأقل ميلا للعصابية .

ومن الصعب القطع بما اذا كانت الثقة بالنفس والسيطرة سببا او نتيجة في علاقتهما مع الاداء على اختبارات الطلاقة الفكرية . ومن السهل تبرير علاقات الاندفاعية وتقدير الاتصال والميل العصابي ، ولكن من الصعب تبرير العلاقة الايجابية التي ظهرت مع التفكير المنطقي حيث انه يشير الى التقييم الذي يكون عادة ذا تأثير كاف او معطل لحرية الافكار وسريانها .

ب - علاقة سمات الشخصية بالاتصال :

يوجد كثير من الافتراضات حول علاقة الاتصال بسمات الشخصية . وقد سبق لجيلفورد ان عبر عن شكوكه في ان يكون عامل الاتصال نفسه سمة بدلا من ان يكون قدرة . فالميل الى اعطاء استجابات تتميز بالمهارة والبراعة او تكون غير شائعة او يكون بينها علاقات بعيدة (وهي الطرق الثلاثة لقياس الاتصال) ، يمكن ان يرجع في جانب كبير منه الى اتجاه عام لان يكون المرء مجددا او غير تقليدي ، او لان يحجم عن تكرار ما يفعله الآخرون . . ويفترض جيلفورد ان النشاط الذي يتميز بالاتصال يمكن ان تيسره سمات مثل الحاجة للحرية والحاجة للاختلاف عن الآخرين والحاجة للمغامرة وتقبل الغموض ، كما يمكن ان تكفه او تعوقه سمات مثل العصابية والانصياع للمطالب الثقافية والحاجة للنظام والدقة . وبالتالي يفترض وجود ارتباط ايجابي بين المجموعة الاولى من السمات وبين الاتصال ، كما يفترض وجود ارتباط سلبي بين الاتصال وبين المجموعة الاخيرة من هذه السمات .

وقد وجد بالفعل أن هؤلاء الذين يحصلون على درجات مرتفعة في اختبارات الأصالة يكونون أكثر ميلا للتعبير الجمالي وللتفكير التأملي والتفكير المنطقي ، وأكثر تقبلا للغموض (أي أنه يوجد هنا ارتباط إيجابي) . ويشعرون بحاجة أقل للنظام والترتيب أي أنه يوجد هنا ارتباط سلبي . ولم يمكن إقامة أي دليل على أن لديهم نقص في الشعور بالحاجة إلى الانصياع للمطالب الثقافية أو أن لديهم حاجة أقوى للمغامرة أو التغيير .

ج - علاقة سمات الشخصية بالمرونة :

هناك افتراض مؤداه أن مفهوم المرونة يقابل سيكولوجيا ومنطقيا مفهوم التصلب أو الجمود الذي كان يظن أنه سمة عريضة وأحادية تظهر في الكثير من أوجه السلوك كالإدراك ، والتفكير ، والنشاط النفسي - الحركي ، بل حتى في الاتجاهات .

ولكن اكتشف أن هناك تنوعات في عامل الجمود - المرونة . فقد ظهر مثلا أن هناك عاملين للمرونة في مجال التفكير وحده وهما : المرونة التكيفية والمرونة التلقائية وهما يقابلان صفتي الجمود : المثابرة والمداومة في التفكير . فالمثابرة تبدو كما لو كانت ميلا للتمسك بعناد بطريقة واحدة في بناء الموقف أو التمسك باصرار وتشبث باتجاه معين ، وتتمثل اختبارات المرونة التكيفية في عدم استخدام الأنماط المعروفة من الحلول حينما لا تصبح صالحة للموقف . أما المداومة فهي قصور نفسي ذاتي يمنع التغيير في اتجاه التفكير ، وهكذا تقاس في عامل المرونة التلقائية . ويفترض جيلفورد أن السمات التي سيكون لها علاقة إيجابية بالمرونة التلقائية هي الحاجة للتحرر والتغيير والاندفاعية وتقبل الغموض وتلك التي سيكون لها علاقة سلبية بالمرونة التلقائية التكيفية هي التمسك بالنظام والدقة . ولكن النتائج التي توصل إليها جيلفورد لم تبين وجود أي ارتباط ذي قيمة جوهرية بين سمات الشخصية وعاملي المرونة .

وقد وجد جيلفورد ارتباطا جوهريا واحدا لم يتنبأ به بين المرونة التلقائية والتفكير التأملية . وربما يعزى ذلك لان هذا النوع من التفكير يميل أيضا لان يكون متنقلا لحد ما ، مثلما هو الحال في النشاط المطلوب في المرونة التلقائية .

د - علاقة سمات الشخصية بالذكاء :

بالنسبة لعوامل القدرات الاخرى غير التفكير الابداعي والتي ادخلها جيلفورد في البحث كمعامل مرجعية تساعد في التفسير . اتضح ان بعض ارتباطاتها بمتغيرات السمات اعلى احيانا من عوامل الطلاقة والمرونة والاصالة . وينطبق هذا بوجه خاص على الفهم اللفظي - الذي يعتبره الكثيرون مرادفا للذكاء لانه عنصر سائد في اختبارات الذكاء التي تكون اسئلتها لفظية - فقد اظهر هذا العامل اكبر عدد من العلاقات مع سمات الشخصية ومن هذه العلاقات نحصل على انطباع بان الشخص الاكثر ذكاء يكون اقل تعرضا للانغماس في التفكير الذاتي ، وللانصياع للمطالب الثقافية ، وقل حاجة للطاعة وللنظام والترتيب وقل نشاطا من الناحية الجسمية . ومن الناحية الايجابية يكون اكثر تقبلا للغموض وعنده حاجة اشد للتعبير الجمالي . والصورة العامة تدل على ان الشخص المرتفع في الذكاء اللفظي يكون الى حد ما شخصا متحررا او راديكاليا ، وغير منقاد او غير منصاع .

تقييم نتائج جيلفورد :

ومن العرض السابق يتضح ان النجاح الكلي الذي وصل اليه جيلفورد وزملاؤه في تنبؤاتهم كان الى حد ما احسن من خطأ الصدفة .

ولقد صححت الارتباطات الناتجة تنبؤاتهم هذه في ١١ حالة من بين ال ٥١ حالة ، أي في حوالي ٢٠٪ من الحالات . ومن بين التنبؤات الاربعة الباقية كان هناك ٢٥ منها بعلامات جبرية في

الاتجاه المتنبأ به ، و ١٣ في الاتجاه المضاد واثنين كانا قريبين من الصفر أي ليس لهما دلالة كما ظهر أيضا حوالي ١٠٪ من الارتباطات الجوهرية أو الدالة في مواضع لم يسبق التنبؤ بها .

وإذا استعرضنا أمثلة لكل من الاتفاق والخطأ في التنبؤات التي توصل إليها جيلفورد وزملاؤه في هذا البحث . فسنجد مثلا أنهم تنبؤوا بارتباطات سلبية لقدرات الابداع بسمة العصابية في أربعة مواضع ، ولقد ظهر أن كل الارتباطات كانت سلبية بالفعل ، إلا أن واحدا منها فقط هو الذي وصل لمستوى الدلالة . ويبدو أن ما تدل عليه هذه السمة من انخفاض مستوى الدافعية ذو تأثيرات ضئيلة أو معدومة على كفا أو اعاقا الاداء على اختبارات الاصاله والطلاقة التي تنبأوا بأن ترتبط سلبيا بالعصابية . وكذلك فإن تنبؤهم بأن الاتجاه للتغير أو الحاجة للتغير ربما يكون مرتبطا بأربعة من قدرات التفكير الابداعي ، لم يتحقق منه الا وجود ارتباط واحد لاختبار يختص بالمرونة التلقائية ، بينما كان اعتقادهم أن الحاجة للترتيب ستكون معوقة للاداء الابداعي في أربعة من العوامل . وكان هناك أيضا تنبؤ بأن الاندفاعية سترتبط ايجابيا بكل عوامل الطلاقة وقد ارتبطت بالفعل ارتباطا قويا نسبيا مع الطلاقة الفكرية والطلاقة التعبيرية ، ولكن ارتباطها مع النوعين الآخرين للطلاقة كان ضعيفا . وربما كان من المفيد أن نلاحظ أن الاداء على الطلاقة الفكرية والطلاقة التعبيرية ، اللذين اظهرا ارتباطا قويا ، أكثر تعقيدا وتركيبا من الاداء على الطلاقة اللفظية وطلاقة التداعي اللذان يتطلبان الاستجابة بكلمة واحدة فقط . وكان هناك توقع لأن يرتبط تقبل الغموض بدرجات أربعة من عوامل الابداع ، ولكنه لم يرتبط ارتباطا جوهريا الا بالطلاقة الفكرية والاصالة . وربما تعني علاقته بالاصالة أن الشخص الذي يتصف بها لا يهتم كثيرا بمدى الابهام والغموض أو ربما حتى عدم الاتساق في استجاباته . أما عن التوقع الخاص بارتباط سمة النشاط العام بكل عوامل الطلاقة فهذا ما لم يتحقق على الاطلاق ، إذ كانت كل الارتباطات قريبة من الصفر . كما أن

التنبؤ بأن سمة الثقة بالنفس سترتبط بكل أنواع الطلاقة لم يتأكد الا بارتباط واحد مع الطلاقة الفكرية ووجد أيضا أنها مرتبطة بالاصالة وهي علاقة لم يسبق التنبؤ بها على الرغم من أنها أكثر اتفاقا مع فكرة البعد عن الافكار الشائعة والقدرة على مواجهة الجماعية بأفكار جديدة دون الشعور بالقلق الناتج عن الاختلاف معها نتيجة للشعور بالثقة بالنفس .

ويقول جيلفورد نفسه بأن الانطباع القوي الذي يمكن الخروج به من المسح العام للارتباطات الناتجة عن البحث هو أن هناك غالبا علاقة ضئيلة جدا بين سمات المزاج والميول من ناحية وبين الاداء على الاختبارات التي تقيس قدرات التفكير الابداعي من ناحية أخرى . وهو يعلل هذا بأنه حينما يكون هناك عدد من السمات المختلفة المسهمة في نتيجة اختبار معين فانه لا يمكن بالطبع التنبؤ بأي منها هو الذي أسهم بالدور الأكبر في ذلك . ويؤكد بأنه من الممكن أن نجد ارتباطات أعلى بين الميول والسمات وبين القدرات الابداعية ، بالنسبة لحالات فردية . وكذلك يمكن أن نجد ارتباطات أعلى بين مركبات من الميول والسمات وبين مركبات من درجات القدرات الابداعية ، فحين يمثل كل مركب عدة عوامل في مجال ما يبدو أكثر تماسكا من الناحية المنطقية بالنسبة للشخص المتوسط . ولا يبدو أنه من الممكن بالنسبة للمجتمع ككل تفسير قدرات النشاط الابداعي بواسطة السمات المزاجية والدافعية تحت ظروف القياس العادية . وربما أتاحت للفروق الفردية في سمات الدافعية والمزاج حرية أكبر في التأثير على الابداع في الحياة الواقعية . أما في موقف القياس فنحن ننشئ ظروفنا تعمل على تضيق مدى فاعلية هذه الصفات الهامة في المجتمع الذي تخضعه للقياس . ويمكن أن نقول أن النقد الاساسي الذي يوجه الى بحث جيلفورد هذا يكمن في نقطة فنية هامة في عملية القياس التي أشار اليها وهي ما يتعلق بانخفاض معاملات ثبات اختبارات سمات الشخصية بوجه خاص . والعامل الرئيسي الذي أدى الى ذلك في رأينا هو استعمال عدد محدود جدا من البنود

أو الاسئلة لتمثيل السمات . فقد كان عدد أسئلة اختبارات كل سمة ينحصر بين سؤالين وعشرة أسئلة وهو عدد ضئيل جدا خاصة بالنسبة لاختبارات لا تقيس جوانب عقلية محددة بل تقيس سمات شخصية . ومن المعلوم أن طول الاختبار يؤثر تأثيرا كبيرا على ثباته، ذلك أنه كلما زاد عدد بنود الاختبار كانت عينته أكثر تمثيلا لمظاهر السلوك التي يقيسها هذا الاختبار ، سواء اكان سمة او قدرة . فهناك علاقة تناسب طردي بين طول الاختبار ودرجة ثباته وان كان ذلك حتى حد معين من الطول الذي لا يصل الى درجة احداث التعب أو الملل أو غيرهما من العوامل التي يمكن أن تؤثر على أداء الافراد على الاختبار .

كذلك فان ثبات المقياس هو الذي يؤهله لان يكون اداة جيدة يوثق بها في عملية القياس . وهو يعني أن يكون المقياس قادرا على أن يعطي نفس الدرجة تقريبا اذا تكررت عملية استخدامه للقياس اكثر من مرة . وهو شرط ضروري ينبغي أن يتوفر لاي اداة من ادوات القياس سواء في العلوم الطبيعية أو في العلوم الاجتماعية والنفسية .

ثانيا : دراسة تشامبرز لسمات شخصية العلماء * :

حاول هذا الباحث أن يربط بين العوامل التي تميز الشخصية والسيرة الذاتية عند عدد من العلماء وبين ابداعهم في المجال العلمي ، بهدف تحديد السمات التي تميز العلماء المبدعين عن هم أقل منهم ابداعا (١.٤) .

* Chambers, J.A. Relating Personality and Biographical Factors to Scientific Personality, Psychol. Monogr. Unpublished thesis, Mich. State University.

وقد قام الباحث بارسال استبيان Questionnaire يتكون من ٢٣٢ سؤالاً تمثل بعض سمات الشخصية ، وبعض بيانات عن تاريخ الحياة الى ٧٢٠ عالماً (منهم ٤٠٠ عالم كيميائي ، ٣٢٠ عالم نفسي) . وعهد الباحث الى أن يختار نصف المجموعة في كل من هاتين الفئتين على أساس أنهم اكتسبوا شهرة في مجال البحث العلمي ، بينما النصف الآخر تم اختياره من علماء لا يعتبرون باحثين مشهورين ، ولكنهم يتساوون مع افراد النصف الاول في السن والنظام الذي درسوا به ودرجة التعليم ، بل ويتساوون معهم أيضا في الفرص التي تمكنهم من البحث العلمي . وقد أعاد اليه البريد حوالي ٦٠٪ من الاستبيان الذي أرسله ، وهي نسبة تمثل ٤٣٨ عالماً . وقام الباحث بعقد المقارنات بين مجموعة العلماء المبدعين ككل والمجموعة الضابطة المساوية لهم من غير المبدعين ، وكذلك بين المبدعين من علماء الكيمياء في مقابل المبدعين من علماء النفس .

ويضم الاستبيان الذي استخدمه تشامبرز خمس مقاييس فرعية من اختبار كاتل للشخصية وهي تمثل السمات أو العوامل الآتية :

- ١ - السيطرة في مقابل الخضوع .
- ٢ - الحماس والابتهاج في مقابل الجدية والاكتئاب .
- ٣ - المغامرة في مقابل الخجل .
- ٤ - الابداع أو التجديد في مقابل النظرة التقليدية .
- ٥ - الاكتفاء الذاتي في مقابل التبعية للجماعة .

ويتضح من منهج البحث أن هذا الباحث يتبنى تعريفاً للابداع يعتمد على الانتاج وجدته بالنسبة للمجتمع . فهو يرى أن الابداع هو العملية التي تبزغ منها انواع الانتاج التي تعتبر جديدة بالنسبة للمدينة أو المجتمع . وعلى هذا الاساس اختار الباحث عينة بحثه من العلماء ذوي الانتاج الابداعي ، والمشهود لهم بالتفوق والامتياز في مجال البحث العلمي . أما محاولته البحث عن العوامل الهامة في

تاريخ حياة المشهورين من العلماء وربطها بالسلمات المميزة لشخصيتهم فقد سبقه اليها كثير من الباحثين . فهناك دراسات عديدة في هذا الموضوع اتفق فيها الباحثون في اختيارهم للأشخاص موضوع البحث من بين العلماء المتفوقين في الابداع ، ولكنهم اختلفوا في المناهج التي اتبعوها في دراستهم لهم . فبينما نجد أن رو تختار عددا صغيرا من العلماء (٦٤ عالما) وتستخدم معهم طريقة الاستبار او المقابلة الشخصية والوسائل الاسقاطية ، نجد كاتل يختار عددا اكبر من الاشخاص ويعتمد في دراستهم على اختبار للشخصية اكثر موضوعية من الوسائل الاسقاطية وهو اختباره السابق الاشارة اليه الذي يقيس ١٦ عاملا من عوامل الشخصية التي تمثل سماتها المختلفة .

وكانت النتائج العامة التي توصلت اليها رو من دراستها أن العلماء المبدعين كانوا على درجة عالية من قوة الدافع للعمل فكانوا يرغبون في العمل الشاق رغبة شديدة ولمدة طويلة . أما حينما قارنت بين المبدعين في كل علم على حدة ، فقد وجدت أن علماء الحياة (البيولوجيا) البارزين كانوا غير عدوانيين على الإطلاق ، وكان اهتمامهم ضئيلا بالعلاقات الشخصية بين الافراد وبعضهم ، وكانوا يتميزون بعدم الرغبة في تجاوز البيانات المطلوبة منهم ، ويفضلون الواقع الملموس على التخيل . كذلك تبينت من دراسة تاريخ الحياة أن علماء الحياة وعلماء الطبيعة (الفيزياء) قد شبوا في طفولتهم على طريقة أو أسلوب للحياة لا يتطلب تفاعلا شخسيا ، بينما علماء الاجتماع تتميز طريقة تربيتهم وتنشئتهم في الطفولة بوجود حماية زائدة عن الحد من جانب الآباء . أما كاتل فتد وجد أن العلماء المبدعين يتميزون بالرصانة والرزانة والسيطرة ، كما يميلون الى الاستبطان أو التأمل الذاتي (١٥)

وبوجه عام يمكن أن نقول أن مثل هذه الدراسات قد نجحت على أي الأحوال في تأكيد عدة مسائل على جانب من الأهمية ، منها إمكانية دراسة الابداع دراسة علمية مضبوطة ، ومنها أن العلماء

المرتفعين في القدرة الابداعية يتميزون بسمات معينة شائعة بينهم ، ولكن ما فشلت هذه الدراسات في اثباته هو ان هذه السمات او العوامل التي تميز العلماء المبدعين ، لا تنطبق على العلماء ككل ، وتقتصر على المبدعين منهم فحسب ، وذلك لعدم استخدام اصحاب هذه الدراسات لمجموعات ضابطة متماثلة مع العينات التي درسوها في المتغيرات الاساسية . فكاثل مثلا لم يستخدم في دراساته اي مجموعة ضابطة على الاطلاق . بينما نجد ان رو تستخدم مجموعات ضابطة من أعضاء الكلية بصرف النظر عن تساويهم مع المبدعين في المتغيرات الهامة مثل السن ، ومدة الخبرة والفرص المتاحة للبحث العلمي .

وهذا القصور هو ما حاولت دراسة تشامبرز ان تتجنبه . فهو يستخدم مجموعات ضابطة متماثلة في متغيرات الجنس ، والتعليم : مدته ونوعه ، وفرص البحث . هذا بالاضافة الى ان هذه الدراسة قد استخدمت عينات كبيرة من الافراد .

نتائج دراسة تشامبرز :

يمكن اجمال النتائج التي توصل اليها تشامبرز في انه وجد ان العلماء المبدعين يكونون مسيطرين ، وذوي قدرة اكبر على المبادرة ممن هم اقل منهم ابداعا ، كما تتميز المجموعة التي تتصف بالابداع بان لدى اصحابها دافع اقوى للنجاح في المجال الذهني كما يتمثل في كل من الابحاث الحالية وواجه النشاط المهنية الاخرى ، وفي الاداء السابق في مستوى الدرجة الجامعية الاولى وما قبلها في مستوى المدرسة الثانوية .

أما حين نتعرض لهذه النتائج بشيء من التفصيل فسنجد انه قد تبين ما يأتي :

اولا : بالنسبة لاختبارات الشخصية :

١ - العلماء المبدعون اكثر سيطرة من علماء المجموعة الضابطة .

ب - العلماء المبدعون أكثر تلقائية من علماء المجموعة الضابطة .

ج - علماء النفس يحصلون على درجات أعلى على مقياس الاكتفاء الذاتي من أفراد المجموعة الضابطة المتكافئة معهم .

د - هناك فروق جوهرية بين علماء النفس وعلماء الكيمياء تدل على أن علماء النفس أكثر بوهيمية * وأكثر انطواء ، كما أنهم أكثر خيالا وابداعا في تفكيرهم وسلوكهم ، وأقل محافظة .

أما عند المقارنة مع الطلبة والمجتمع العام للذكور فقد وجد أن العلماء بعامة أكثر ميلا للصمت وللاستبطان والتأمل ، ويتميزون أيضا بأنهم واسعوا الحيلة وأكثر اتصافا بالاكتفاء الذاتي .

ثالثا : دراسات أخرى اهتمت بالسمات المميزة للمبدعين :

هناك بعض الدراسات التي اهتمت كذلك بدراسة الصفات المميزة للمبدعين (١٦) نعرض لها بإيجاز موضحين النتائج الرئيسية التي توصلت إليها ، دون الدخول في تفاصيل المناهج التي اتبعتها رغم أن البحث لا يقوم إلا بهذه المناهج وما فيها من احتياطات منهجية يتخذها الباحث لكي يضمن لبحثه صفة العلمية ، إلا أن المقام لا يسمح بمثل هذه التفاصيل .

من هذه الدراسات مثلا الدراسة التي قام بها كورتشفيلد في سنة ١٩٦٣ ، وحاول أن يصف لنا فيها الصفات التي يمكن أن تميز الأشخاص المبدعين من جميع النواحي ، فهم في النواحي المعرفية يكونون أكثر مرونة وطلاقة ، كما أن مدركاتهم ومعارفهم تتميز

* اشتقت هذه الصفة التي كثيرا ما تطلق على الفنانين من هضبة بوهيميا التي يعيش فيها التفجر في شرق أوروبا حياتهم التي تتميز بالانطلاق والتحرر من القيود ، وهذا هو المعنى المقصود هنا .

بالتفرد والاصالة ، أما في تناولهم للمشكلات التي تعرض لهم فهم يميلون الى استخدام الحدس ، كما يكونون حاسمين ومتفتحي الادراك ، ويفضلون التركيب على البساطة . أما في المجالات الانفعالية والدافعية فهم يميلون الى التحرر من الضبط الزائد للاندفاعات أو النزوات ، وينجزون عن طريق الاستقلال أكثر مما ينجزون عن طريق الانصياع ، كما يتميزون بالفردية وعندهم دوافع ذاتية قوية ومدعمة لنجاحهم في عملهم .

وفي مجال ادارة الاعمال نشر **لدفجتون** سنة ١٩٥٨ (١٧) تقريراً عن مؤتمر عقد في ابريل من ذلك العام لبحث الابداع في مجال ادارة الاعمال . وقد قدمت في هذا المؤتمر نتائج ١٥ بحثاً في هذا الموضوع . وكان هناك تأكيد كبير على الانصياع وتأثيراته على الابداع ، وقد عني بتعريف الانصياع **Conformity** بحيث لا يقتصر معناه على التطابق أو النزعة التقليدية والمحافظة بل يمتد الى أبعد من ذلك بحيث يعبر عن الصراع بين المعتقدات الداخلية للفرد وما يضطر الى اظهاره أمام الناس من هذه المعتقدات .

أما الابداع فقد عرف باعتباره مرادفاً للاصالة ، ويتمثل في الابتعاد عن النظرة الضيقة للأمور والنظر اليها بطريقة جديدة ، وقد نوقشت بهذا الصدد أيضاً تأثيرات كل من الابداع والانصياع على ادارة الاعمال ، كما نوقشت بعض الاختبارات الجديدة للابداع ، وعلاقته بالقدرات الأخرى وبعض التطبيقات الهامة له في مجال الخبرة الإدارية .

وتشير نتائج أبحاث **جتزل و جاكسون** التي سبق الإشارة إليها عند الحديث عن علاقة الابداع بالذكاء ، تشير الى أن الأشخاص المبدعين يتميزون بالتنوع الكبير في اختياراتهم المهنية حينما يجيبون على اختبارات الميول المهنية ، كما أنهم أكثر اهتماماً وميلاً الى المهن غير العادية من زملائهم في الدراسة . ويلاحظ أن مفهومهم عن النجاح لا يتفق دائماً مع المفهوم السائد في المجتمع ، وهم يرغبون

في أن يكونوا غير منصاعين ، وأن يكونوا بالتالي ضمن أقلية صغيرة ، ويجدر بنا هنا أن نلاحظ أن عدم الانصياع الذي يؤدي الى وجودهم في أقلية لا يستثير فيهم ، مثل سائر الناس حين يواجهون مثل هذا الموقف ، مشاعر القلق والتوتر التي تنتج عن ذلك وهذا لانهم يتميزون بدرجة كبيرة من قوة الانا، أي الخلو من الميل العصابية (١٨)

ويرى هوفز أيضا أن المبدعين يميلون لان يكونوا غير منصاعين ولان يدركوا الواقع الذي يتقبله معظم الناس بطريقة تختلف عن ادراك هؤلاء له ، فهم يريدون أن يكونوا مختلفين عن سائر الناس في الامور التي يعتقدون انها ذات قيمة ثابتة . وهم يتميزون ايضا بالتقدمية والاكتفاء الذاتي والثقة بالنفس والنزعة الفردية وبانهم اكثر استقلالا في احكامهم .

ويورد تيلور في الكتاب الذي نشره سنة ١٩٦٤ (١١) عن المؤتمر الرابع لجامعة يوتا عن الابداع نتائج عدة دراسات عن الصفات أو الخصائص المميزة للمبدعين . ففي دراسة جامعة يوتا لعلماء سلاح الطيران الامريكي والتي قام بها تيلور نفسه بالاشتراك مع بعض زملائه من علماء النفس ، وجد أن الشخص المبدع منهم يتصف بحب الاستطلاع وبأن افكاره تثير الدهشة ، كما أنه يتميز بالمثابرة في الاعمال العقلية وتقبل الغموض ، ويظهر المبادأة في مجال عمله كما يميل الى التفكير ، وإلى التعامل مع الافكار . وقد قدر العلماء المبدعون انفسهم في مقياس التقدير الذاتي على بعض السمات على أنهم مرتفعون في الثقة بالنفس في المجال المهني ، ومرتفعون أيضا في سمات الاكتفاء الذاتي والاستقلالية والاتزان الانفعالي ، كما أنهم منخفضين في سمات العدوانية ، وتأکید الذات والميل للتحييد الاجتماعي ، والنزعة الاجتماعية والقوة التي تميز الذكور .

ويذكر تيلور أيضا أن هناك أدلة أخرى لبعض الوسائل الموضوعية تشير بأن المبدعين يكونون أكثر تلقائية من الآخرين وأكثر اكتفاء بذاتهم ، وأكثر استقلالا في الحكم ، فهم يعارضون رأي المجموعة اذا شعروا أنهم على صواب . كما أنهم أكثر تقبلا

للتناقضات في داخلهم وأكثر ثباتاً ، وأكثر ميلاً الى الانوثة في ميولهم وصفاتهم (خاصة في شعورهم باندفاعاتهم) وأكثر سيطرة على ذاتهم وأكثر تأكيداً وتقبلاً لها ، وأكثر ميلاً الى التركيب . وهم كذلك أكثر جراءة ومغامرة وأكثر تحرراً وبوهيمية . ولكنهم في نفس الوقت أكثر ضبطاً لذاتهم وأكثر سيطرة عليها وربما كانوا أكثر في حساسيتهم الانفعالية وأكثر انطواء الى حد ما .

وربما نلاحظ هنا بعض التناقض بين بعض الصفات التي تميز المبدعين مثل التحرر او السيطرة على الذات ، والاتزان الانفعالي او الحساسية الانفعالية . . . الى غير ذلك .

كذلك هناك بعض التناقض بين وصف المبدعين لانفسهم وبين بعض النتائج الموضوعية التي توفرت من وسائل أخرى .

ويمكن أن نشير في هذا الصدد الى دراسة قسام بها باحث مصري (٢١) على عينة من طلبة إحدى المدارس الثانوية في المجتمع الأمريكي وقد كشفت هذه الدراسة أيضاً عن مثل هذا التناقض ، وإن كانت لم تحاول تفسير سببه . وقد استخدم الباحث منهج معاملات الارتباط الجزئية مما يسر له استبعاد أثر كل من المركز الاجتماعي ثم الذكاء على الابداع . وقد توصل الى وجود علاقات ذات دلالة جوهرية بين عوامل الابداع وسمات الشخصية على النحو التالي :

- ١ - علاقة سالبة بين الطلاقة اللفظية والسيطرة .
- ٢ - علاقة سالبة بين الطلاقة التعبيرية وقوة التكوين العاطفي نحو الذات .
- ٣ - علاقة موجبة بين الطلاقة الفكرية وسمة الاستخفاف .
- ٤ - علاقة موجبة بين الاصاله وكل من الاكتفاء الذاتي وقوة التكوين العاطفي نحو الذات .

٥ - علاقة موجبة بين المرونة التلقائية والمزاج الدوري
(السيكلوثيميا) .

كما توصل أيضا الى العلاقات الدالة الآتية بين عوامل الابداع
والميول المهنية واللامهنية :

١ - علاقة موجبة بين الاصاله وكل من الميول العلمية : للبحوث
والنظريات .

٢ - علاقة موجبة بين الاصاله والميل الى كل من التعبير الفني
واللفوي .

٣ - علاقة موجبة بين الطلاقة اللفظية وكل من التقدير اللفوي
والتعبير اللفوي .

وينتهي هذا البحث الى وصف شخصية المبدع وسماتها
فيقول أنه « انسان خير سهل التكيف ، متعاون ، يمكن الركون
اليه والثقة به ، يعبر عن نفسه بسهولة ، وبدون أي آثار قد
يستدل منها على وجود كف عنده ، وهو شخص اجتماعي ،
وباختصار هو انسان قد يتصف بالانبساطية ، وفي نفس الوقت هو
شخص يعتمد على نفسه وله آراؤه الخاصة التي يستقل بها عن
غيره ، وتظهر سمة الاكتفاء الذاتي في سلوكه بوضوح . وهذه سمة
يتميز بها الانطوائيون ، كما دلت على ذلك أبحاث كاتل - الذي
استخدم هذا الباحث مقياسه المعروف للشخصية - أي أنه شخص
قد يتصف « بالانطوائية » وهو فرد يتميز بانخفاضه وسرعة قابليته
للاستقارة وعدم ضبطه لتعبيراته الانفعالية وعدم الخضوع للمطالب
الثقافية ، كما هي ، وفي نفس الوقت يتميز بقوة الارادة واحترامه
للمطالب الاجتماعية وطموحه وقدرته على ضبط الانفعالات » .

وباختصار هو شخص يجمع في سمات شخصيته بين
المتناقضات هذه هي النتيجة التي وصل اليها هذا الباحث فيما
يتعلق بالتناقض الموجود بين سمات شخصية المبدع او المبتكر ، أما
السبب في هذا التناقض فلم يحاول الباحث تفسيره .

ويرى مؤلف هذا الكتاب أن مفتاح تفسير هذا التناقض يكمن في علاقتين من العلاقات التي أوردها الباحث وهما العلاقة السالبة بين الطلاقة التعبيرية والسمة التي تقيس قوة التكوين العاطفي نحو الذات ، في مقابل العلاقة الموجبة بين الاصاله وقوة التكوين العاطفي نحو الذات كذلك فهذه السمة التي تعطي علاقة متناقضة مع عاملين من عوامل الابداع هما الطلاقة والاصالة ، مساوية في مضمونها لمفهوم الكف في مقابل الاندفاع الى الاستجابة ، فهي تعبر عن مدى حب الانسان لنفسه واحترامه لذاته وتقييمه لها . وهذا التكوين يعمل كقوة كافة او معطلة للاستجابة في حالة الاصاله التي تتطلب الحكم على الكيف الجيد للاستجابات التي يصدرها الفرد ، وبالتالي تقييمها ، والتقييم بطبيعته فعل ناقد يتطلب قدرا من الكف . بينما الامر في حالة الطلاقة التعبيرية ، حيث المسألة متعلقة بالكم في الافكار والالفاظ دون اعتبار للكيف ، يكون الامر على العكس من ذلك تماما ، اذ تصبح وظيفة هذا التكوين هي أن يشجع الفرد على الطلاقة ويسر له وسائل التعبير عن ذاته حتى يظهر أمام الآخرين بما يليق به من تقدير واحترام . ومن هنا تنشأ العلاقة السالبة في الحالة الاولى بين الاصاله وقوة التكوين العاطفي نحو الذات بينما تنشأ ، على العكس من ذلك ، العلاقة الموجبة بين هذا التكوين وبين الطلاقة التعبيرية .

وقد قام مؤلف هذا الكتاب ببحث مشابه عن العلاقة بين سمات الشخصية وقدرات التفكير الابداعي ، وكان من الفروض الاساسية فيه أن عوامل الطلاقة عموما تتطلب وجود الاندفاع . بينما عامل الاصاله لا يتطلب الاندفاع بقدر ما يتطلب عكسه المتمثل في قدر من الكف ، ولذا فمن المفترض أن ترتبط الاصاله ارتباطا سالبا بسمة الاندفاع (٢٢)

وقد تأكدت هذه الارتباطات بالفعل في نتائج البحث بالاضافة الى مجموعة أخرى من النتائج التي نجلها فيما يلي :

اتضح أيضا أن سمة الثقة بالنفس ترتبط بالطلاقة وبالاصالة،
الا أنه ليس من الممكن القطع بطبيعة هذه العلاقة فليس هناك من
سبيل الى الحسم في أيهما السبب وأيهما النتيجة . فلا يمكن
الجزم بما اذا كان الشخص الذي يتصف بالثقة في نفسه يكون
متفوقا في الابداع أو ما اذا كانت معرفة الشخص بأنه كفاء للأعمال
الابداعية تجعله أكثر ثقة بنفسه . وأغلب الظن أن طبيعة مثل هذه
العلاقة هي التفاعل المستمر والتأثير المتبادل المتصل بين الموقفين
وينسحب هذا التفسير على طبيعة العلاقات الأخرى التي ظهرت في
البحث بين الابداع وسمات الشخصية مثل السيطرة وتقبل الذات .
والواقع أن المقياس المستخدم هنا لقياس تقبل الذات لا يعطينا
مجرد فكرة بسيطة عن تقبل الذات عن طريق وصف الذات من خلال
صفات محبة أو مكروهة ولكنه يعطينا صورة أكثر تركيبا عن طريق
مقارنة صورة الذات المثالية للشخص بصورة الذات الواقعية له .
وكلما قل الفرق بين الصورتين دل ذلك على تقبل الذات . والعبارات
التي يقدر الشخص نفسه عليها في الحالتين تمثل ادراكه لذاته من
خلال مواقف التفاعل الدينامي في المجال الحيوي الذي يعيش فيه ،
كما تمثل تعلمه واكتسابه لفكرته عن نفسه من خلال المواقف
الاجتماعية والخبرات الانفعالية المتنوعة التي يمر بها . والعلاقة
بين هاتين الصورتين للذات (المثالية والواقعية) قد تتمثل أيضا في
العلاقة بين مستوى الطموح ومستوى الانجاز لدى الفرد . فكلما
زاد الفرق بين مستوى طموح الفرد ومستوى انجازه كان احتمال
تقبله لذاته منخفضا ، والعكس كلما قل هذا الفرق ، زاد احتمال
تقبل الفرد لذاته . وواضح من هذا أن هذه العلاقة تتأثر وتتغير
باستمرار نتيجة لتفاعل الفرد مع المواقف الجديدة التي تواجهه ،
والمحصلة النهائية التي هي نتيجة لتراكم هذه التأثيرات المستمرة
تكون مدى تقبل الشخص لذاته أو عدم تقبله لها . ومن هنا لا يمكن
الجزم أيضا بما اذا كان هذا التقبل للذات هو أحد أسباب التفوق

في الاعمال الابداعية ام ان خبرة الشخص بذاته ومعرفته لتفوقه في مثل هذه الاعمال هو الذي يجعله متقبلا لذاته . والارجح كما سبق القول هو ان هناك تفاعلا بين الموقفين .

وبالنسبة للسمة الهامة المسماة بالعصابية ، فقد كان من المنطقي ان نفترض وجود علاقة سلبية بينها وبين عوامل التفكير الابداعي . فالخضلو من الميل العصابي يعني التحرر من القلق والاكتئاب والحساسية الزائدة بالذات . والخجل الاجتماعي ، والميل الى الموضوعية ، كما يعني ايضا الخلو من الاحساس الزائد بنقد الذات ومشاعر الدونية ، وهذه كلها سمات ثانوية صفري تدرج تحت هذه السمة العريضة المركبة . ولا شك ان لمعظم هذه السمات تأثير كاف او معطل للقدرات الابداعية اذ انها تعمل على خفض الدافعية . ولهذا سبق لجيلفورد ان افترض وجود علاقات متعددة بين العصابية وبين عوامل الطلاقة والاصالة في شكل ارتباطات سلبية ولكنه لم يجد الا معامل ارتباط سلبي واحد ذا دلالة بينها وبين الطلاقة الفكرية فقط . وربما كان ذلك راجعا - كما قلنا - لصغر المقياس الذي استخدمه وضالة عدد بنوده وبالتالي انخفاض ثباته . ولهذا لجأنا في بحثنا هذا الى استخدام أحد المقاييس الكبيرة المعروفة وهو مقياس العصابية من اختبار برنرويتز للشخصية ، وقد كان معامل ثباته مرتفعا الى حد كبير ، ولذا حصلنا على علاقة تتمثل في تشبع سالب للعصابية مع القدرات الابداعية .

اما بالنسبة لعلاقة المرونة بالتصلب او الجمود ، والتي فشل جيلفورد في اثباتها في بحثه السابق ، وان كان قد حاول ايجاد علاقة بين المرونة وبين سمة أخرى على علاقة وثيقة بالجمود هي النفور من الغموض أو الطرف الموجب لها وهو تقبل الغموض ، الا انه لم يجد أي علاقة بين عاملي المرونة (التكيفية والتلقائية) وبين تقبل الغموض . ولكنه وجد ارتباطا موجبا دالا بين هذه السمة وبين طلاقة التداعي وبينها وبين الاصالة . وهو يفسر ذلك بالنسبة لطلاقة التداعي فيقول بان تقبل الشخص للغموض يجعله يتقبل

كلمات مشابهة في المعنى من بعيد لكلمة التنبيه التي يأتي باستجابات لها في اختبار التداعي وبهذا يحصل على درجة مرتفعة في هذا الاختبار ، بينما الميل الشديد للدقة قد يكف تفكيره ويمنعه من قبول الكلمات التي تشبه كلمة التنبيه من بعيد .

وتبين نتائج البحث الحالي وجود علاقة سلبية بين سمة الجمود أو التصلب كما تقاس بواسطة اختبار لفظي ، وبين المرونة كما تقاس بواسطة اختبار الاستعمالات غير العادية باعتبارها أحد مكونات عامل القدرات الابداعية . حتى أنه يمكن تصور وجود عامل للمرونة — الجمود استنتاجا من التشبع السالب لاختبار الجمود والتشبع الموجب لاختبار الاستعمالات مما يشير الى أن المرونة التي تمثل أحد عوامل الابداع الهامة هي القطب الموجب للجمود .

وفي النهاية يبقى أمامنا أن نناقش العلاقة السلبية التي ظهرت لسمة الانصياع أو المجازاة Conformity بقدرات التفكير الابداعي . والواقع أن علاقة هذه السمة بقدرات الابداع وبالاصالة على وجه الخصوص ، علاقة وثيقة . فالانصياع سمة تكتسب من خلال التفاعل الاجتماعي الذي يمر به الفرد ابتداء من عملية التنشئة الاجتماعية داخل الاسرة ، ويستمر معه بعد ذلك طوال حياته في المجتمع الذي يعيش فيه . والمجتمع يقوم بعملية ضغط مستمرة على افراده لكي ينصاعوا لقيمه ومعايره وأسايبه في التفكير والسلوك حتى يكون هناك درجة من التجانس بين أفراد المجتمع الواحد ، وهو أمر لازم لعملية التواصل الاجتماعي . ولكن هذه العملية الهامة التي يقوم بها المجتمع تعمل في عكس الاتجاه المرغوب فيه والمفيد بالنسبة لتنمية التفكير الابداعي . فتضر ضررا بليغا بأفراد المجتمع الذين يكون عندهم استعداد لهذا النوع من التفكير فالابداع بطبيعته يؤكد على التفرد والاستقلال في التفكير وإعادة النظر في كثير من الامور والمسائل التي تكون حلولها مستقرة ومدعمة لدى الجماعة منذ عهد طويل ، بينما لم تعد مناسبة لها الان وتتطلب حولا جديدة ومبتكرة . وهكذا يتبين أن العمليتين تسيران في اتجاهين

متعارضين . ومن هنا ينشأ موقف صعب يواجهه المبدعون من أفراد كل مجتمع ويتمثل هذا الموقف في اضطرارهم للاختياريين انصياعهم للمجتمع والاستجابة لما يمليه عليهم من طرق في التفكير والسلوك ، والتنازل عن استقلالهم في التفكير وبالتالي التخلي عن ابداعهم ، او التعرض لضغوط المجتمع العنيفة التي يوجهها اليهم اذ يعتبرهم خارجين عليه حين يتمسكون باستقلالية تفكيرهم وابداعهم . ولا شك ان مثل هذا الموقف الاخير يؤدي الى اثاره مشاعر القلق والتوتر الشديدة بالنسبة لكثير من الافراد ، مما يجعلهم يفضلون الانحياز الى جانب المجتمع حرصا على صحتهم النفسية وعلى توافقهم مع مجتمعهم . اما المبدعون بحق فانهم يقاومون مثل هذه المشاعر العنيفة من القلق والتوتر ، ولهذا يلاحظ تميزهم انفعاليا بالخلو من العصابية أي بقوة الانا ، وهذا ما سبق أن أوضحناه عند حديثنا عن علاقة هذه السمات بالابداع . قد اكدت كثير من الدراسات السابقة نفس النتيجة التي توصلنا اليها في بحثنا هذا . فمن ذلك ما ذهب اليه ماكينون وكورتشفيلد من ان الاشخاص المبدعين يميلون للانجاز والعمل بشكل افضل عن طريق الاستقلال ، بينما يكون اجتهادهم في الانجاز اقل من غيرهم ممن هم اقل ابداعا تحت ضغط الانصياع .

العلاقة المنحنية بين قدرات الابداع وسمات الشخصية :

نود ان نشير في نهاية هذا الفصل الى بحث جيد قام به باحث مصري اخر (٢٣) ، يمكن ان يعتبر فصل الختام في قضية السمات وعلاقتها بقدرات التفكير الابداعي ، اذ حفزه ما وجد من تعارض في السمات التي تميز المبدعين في كثير من الدراسات السيكولوجية ، بالاضافة الى ضالة معاملات الارتباط * بين القدرات الابداعية

* معامل الارتباط عبارة عن قيمة تعبر عن درجة التلازم في التغير بين متغيرين او بين درجات مجموعة من الافراد على مقياسين . وتنحصر قيمته بين + . و ١ (اذا كانت العلاقة مطردة كاملة اي موجبة) و - . و ١ (اذا كانت العلاقة

والسمات المزاجية للشخصية في هذه الدراسات الى محاولة الكشف عن قيام نمط اخر من العلاقة بين هذين النوعين من المتغيرات هو نمط العلاقة المنحنية بدلا من العلاقة المستقيمة . فقد لاحظ الباحث أولا أن عدد معاملات الارتباط المستقيم ذات الدلالة بين النوعين من المتغيرات ، لم يتجاوز خمسة عشر ارتباطا من بين ١٦٨ ارتباطا ، بنسبة حوالي ٩٪ من مجموع الارتباطات المستقيمة بينهما .

وفيما عدا هذه الارتباطات المستقيمة التي بلغت خمسة عشر فان جميع معاملات الارتباط الاخرى لم تكن دالة او كانت قريبة من الصفر . ولذا لجأ الباحث الى محاولة استكشاف النمط الاخر من العلاقات بين قدرات الابداع وسمات الشخصية الذي يقوم على أساس العلاقة المنحنية .

نتائج الارتباط المنحني :

يقوم هذا النوع من الارتباط على مفهوم العلاقة المنحنية التي هي تعبير رياضي عن نوع معين من التلازم بين متغيرين . فهذا التلازم لا يكون مطردا مثلما هو الحال في العلاقة المستقيمة التي ينشأ عنها معامل الارتباط الذي يعني انه كلما زاد أحد المتغيرين زاد الآخر بنفس القدر وفي نفس الاتجاه . ويعتمد الارتباط المنحني على ما يسمى احصائيا بنسبة الارتباط ويعني التلازم بين المتغيرين في هذه الحالة انه كلما زاد أحد المتغيرين زاد الآخر بنفس القدر حتى درجة معينة ثم قد يتغير اتجاه العلاقة بعد هذه الدرجة الى الاتجاه المضاد بحيث اذا زاد المتغير الاول بعدها أدى هذا الى نقص في

عكسية كاملة اي سالبة) . ولما كان الارتباط الكامل - طردا او عكسا - لا وجود له بين الظواهر الطبيعية أو السلوكية ، فان معامل الارتباط بين أي متغيرين في كل البحوث يكون عادة كسرا موجبا أو سالبا من الواحد الصحيح . ويمكن التأكد احصائيا من مستوى دلالة الارتباط وتعديده لمستوى المصنفة التي لا يصح أن تتجاوز ٠.١ و ٠.٥ ، وعلى الأكثر .

المتغير الثاني ، فلا يكون شكل علاقة الارتباط مستقيما اي مطردا الى الامام باستمرار ، بل منحنيا على نفسه الى الاتجاه المضاد . ومثالا على ذلك العلاقة بين جودة الانتاج والعمر اذ قد تكون العلاقة بينهما طردية الى حد معين من العمر ثم قد تصبح هذه العلاقة بعد ذلك عكسية . لذلك فاننا اذا قسمنا العمر الى قسمين فاننا نتوقع ان يكون معامل الارتباط المستقيم بين العمر والانتاج في كل قسم منهما مختلفا ، اذ نحصل غالبا على معامل ارتباط موجب بين العمر والانتاج في القسم الاول من العمر وارتباط سالب بينهما في القسم الثاني منه . وكذلك العلاقة بين التوتر والقلق كدافع وبين النشاط الابداعي او العقلي بوجه عام . فالقدر القليل من التوتر والقلق قد يؤدي الى دافع ضعيف لهذا النشاط وكذلك القدر الكبير جدا منهما قد يكون مؤديا الى تعطيل هذا النشاط واعاقته بينما يكون القدر المتوسط من التوتر أو القلق هو الحد الامثل للملائم لهذا النوع من النشاط وهذا هو جوهر العلاقة المنحنية .

وقد افترض الباحث هنا — بعد فشل الارتباط المستقيم — وجود نوع من الارتباط المنحني على اساس ان قدرات الابداع وبعض السمات المزاجية للشخصية ترتبط مع بعضها ارتباطا طرديا حتى حد معين من توفر هذه السمات وبعد هذا الحد قد لا ترتبط هذه القدرات بالسمات أو ترتبط بها ارتباطا عكسيا . ولهذا اختار الباحث ان تحسب نسبة الارتباط * من خلال انحدار قيم مقاييس القدرات الابداعية على مقاييس السمات المزاجية مفترضا ان السمات المزاجية يمكن النظر اليها ، كمناخ نفسي قد يساعد على الاداء الابداعي أو يعوق هذا الاداء .

* نسبة الارتباط يمكن ان تحسب من خلال نوعين من الانحدار Regression انحدار قيم مقاييس القدرات الابداعية على مقاييس السمات او انحدار قيم مقاييس السمات على مقاييس القدرات الابداعية وليس من الضروري كما في حالة معامل الارتباط المستقيم — ان ينتج عن النوعين نفس النتيجة .

وقد اتضح من النتائج أن الارتباط المنحني يمثل الطابع السائد في العلاقات بين كل من مقاييس القدرات الابداعية ومقاييس السمات المزاجية للشخصية إذ تبين أن كل نسب الارتباط تقريبا (١٦٧ من بين ١٦٨ نسبة) ، كانت ذات دلالة احصائية قوية . وفي هذا تأكيد للفرض الاساسي الذي حاول الباحث التحقق منه والذي كان يتوقع بمقتضاه ارتباط معظم السمات المزاجية (التي تنتمي الى الابعاد الآتية : تحمل الغموض - عدم تحمل الغموض ، الاتزان الوجداني - العصائية ، الانبساط - الانطواء) بالقدرات الابداعية المتمثلة في الطلاقة والمرونة والاصالة ارتباطا منحنيا .

واذا كانت السمات المزاجية تمثل نوعا من دوافع السلوك ، فإن الارتباط المنحني الذي يسود العلاقة بين السمات المزاجية والقدرات الابداعية يوحي بأن الدافع الضعيف يكون مصحوبا بقليل من الابداع لان قوة الدفع عندئذ لا تكفي لتعبئة قدرات الشخص كما أن شدة الدافع وقوته الفائقة تكون أيضا مصحوبة عندئذ بقليل من الابداع لأنها تشتت طاقات الابداع أو لأنها تؤثر في هذه الحالة بالكف لا بالتنشيط ، ولا بد أن يكون هناك مستوى أمثل للدافع تنشط عنده قدرات الابداع ويتمثل في القدر المتوسط من السمات التي يمكن أن تيسر وتنشط الاداء الابداعي .

وهذا اللون السائد في العلاقة المنحنية بين هذين النوعين من المتغيرات يحتاج لكي يمكن القاء الضوء عليه الى القيام بنوع من التحليل الاحصائي يطلق عليه « تحليل المتغيرات المعدلة » ويتم فيه التحكم في ظروف الارتباط المستقيم بين كل من مقاييس القدرات الابداعية والسمات المزاجية للشخصية في المناطق والمستويات المختلفة من درجات كل سمة من السمات المزاجية .

اوضحت نتائج هذا التحليل أن سمات الصحة النفسية بمستوياتها ودرجاتها المختلفة ترتبط ارتباطا موجبا بالقدرات الابداعية ، أي أن الصحة النفسية تكون مصحوبة بازدهار القدرات

الابداعية سواء كان المناخ النفسي المحيط يتسم بالصحة النفسية أو بالتوتر النفسي والعصبية . كذلك أوضحت هذه النتائج أن التوتر النفسي والعصبية يرتبطان ارتباطا سلبا بالقدرات الابداعية في أنواع المناخ النفسي المختلفة نوعا ومقدارا ، أي أن سمات التوتر النفسي والعصبية تكون مصحوبة بانطماش معالم الابداع سواء كان المناخ النفسي المحيط يتسم بالصحة النفسية أو بالتوتر النفسي والعصبية .

وفي هذه النتائج تفسير للتعارض الظاهري في سمات المبدعين اللين أسفرت عنه البحوث السابقة وبدا عند كثير من علماء النفس كما لو كان نوعا من الالغاز . حيث كان المبدعون يتميزون بخصائص متعارضة في نفس الوقت ، مثل تميزهم عن غير المبدعين من الأشخاص المماثلين لهم في السن والجنس والتعليم والمهنة ، ببعض خصائص الصحة النفسية ، في نفس الوقت الذي يتميزون فيه عنهم ببعض مظاهر الاضطراب النفسي . التفسير هنا يكمن في أن قدرا من « التوتر النفسي » لازم للاداء الابداعي ، على أن يكون هذا التوتر مصحوبا بمناخ نفسي متميز بخصائص الصحة النفسية (أي توفر قدر كبير من السمات كالثقة بالنفس أو قوة الانا ، والاكتفاء الذاتي وتقبل الذات) والا أدى هذا التوتر الى تشتيت التفكير الابداعي .

وكما أن الانخفاض الشديد في مستوى التوتر النفسي لا يمكن الأشخاص من مواصلة الاهتمام والسعي الدائب عن حل ابداعي ملائم ، فإن الارتفاع الشديد لمقدار التوتر النفسي لديهم يبدد طاقتهم ولا يمكنهم من التركيز ومواصلة الجهد ، مما يدفعهم الى اغلاق سريع مبتسر للموقف تخلصا من هذا التوتر الشديد .

وبهذا يمكن القول أن نتائج هذا البحث أمكنها أن تكشف عن سبب وجود خصائص الصحة النفسية جنبا الى جنب مع مظاهر الاضطراب النفسي لدى الافراد المبدعين كما أمكنها الكشف عن ظروف « خصوبة » هذا الالتقاء من وجهة نظر الاداء الابداعي وظروف عدم ملائمته .

مراجع وهوامش

1 - Allport, G., Personality, New York, Holt, 1937.

2 - وصل كاتل باستخدام التحليل العاملي الى التمييز بين نوعين من السمات هما :

السمات الاولى او الاصلية Primary or source traits
السمات الثانوية او السطحية Secondary or surface traits

3 - محمد عماد الدين اسماعيل : الشخصية والعلاج النفسي ، النهضة المصرية ، ١٩٥٩ ، ص ٥٠ .

4 - Guilford, J. P., Personality, New York : McGraw-Hill, 1959 PP. 52—55.

5 - مما يشير الى امكانية القيام بتنبؤات علمية دقيقة عن السلوك ما قامت به اسرائيل من الاعتماد على نتائج دراستها للشخصية العربية وسماتها في التخطيط لهجوم ٥ يونيه ١٩٦٧ الذي اعتمد على وجود فترة زمنية معينة بين رؤية جنود خطوط الدفاع الاولى لهجمات الطيران المنخفض وتبليغهم هذه الاخبار السيئة الى قائدهم في الصباح الباكر ، وهو فال سىء لا يحب احدا ان يتحمل مسئوليته في بداية اليوم في الثقافة العربية عموما .

6 - تعتمد الدعاوى النظرية للعلماء الذين ينادون بنوعية السمات Specifity على نظرية التعلم عند ثورنديك التي لا تتصور التعلم الا في اطار الروابط بين المنبه والاستجابة على طريقة الاستجابة الشرطية ويدعم هذا الرأي بما يقرره ثورنديك بصدد مشكلة انتقال اثر التدريب حيث يرى ان أي انتقال لاثر التدريب Transfer of Training لا يرجع الى أية ملكات عقلية واسعة (سمات عمومية) وانما يرجع الى اشتراك أوجه النشاط الاصلية التي حدث التدريب عليها ، في عناصر متماثلة ، وهذا ما يعرف عنده بنظرية العناصر المتماثلة . وقد عارض كثير من علماء النفس هذه النظرية التجزئية الى السلوك عند ثورنديك (والسلوكيين من بعده) ، وعلى الاخص اصحاب النظرة الجشطتية والمتأثرون بها . كذلك عارض بعض علماء النفس الآخرين ، وبالذات البورت ، فكرة العناصر المتماثلة في انتقال اثر التدريب ، على أساس غموض فكرة العناصر من ناحية وجود التماثل المزعوم بينها من ناحية اخرى .

على ان الهجوم الاشهر على نظرية السمات والذي نادى برفضها تماما ، قد جاء من جانب بحوث هارتشورن وماي Hartshorn and May التي اجريها على الاطفال ، واثبتت نتائجها ان الاطفال الذين كانوا أمناء أو مثابرين أو متعاونين في أحد مواقف الاختبار ، لم يكونوا كذلك في مواقف أخرى . وبالتالي فان الصفات المزعومة (السمات) للامانة أو المثابرة وغيرها ، ليست الا « مجموعات من اتعادات النوعية » وايست سمات عامة ، أي أنها قد تظهر في موقف نوعي معين ، وتختفي في موقف آخر ، فليس لها صفة الديمومة أو الاتساق .

انظر : حسن عيسى : الشخصية والتهجير ، رسالة دكتوراه (غير منشورة) جامعة القاهرة ١٩٧٥ ، ص ٤٨٦—٤٨٧ .

٧ — وقد ناقش أيزنك الدعاوى المثارة ضد نظرية السمات بالتفصيل وفندها ، لكي يقيم نظريته عن الابعاد التي تعتمد في أساسها على السمات ، انظر له :

Eysenck, H. J., Structure of Human Personality, London, Routledge, 1960. PP. 11—12.

Eysenck, H.J. Dimensions of Personality, London : Rout. 1966. — A Soueif, M.I., Eysenck, H.J. and White, P.O., : — A Joint factorial Study of the Guilford, Cattell and Eysenck Scales, In : Eysenck and Eysenck (Ed.), Personality Structure and measurement. Routledge and Kegan Paul, 1969, 1st ed.

Guilford, J.P., Merrifield, P.R., Christensen, P.R., and Frick, — ٩ W.E. : The Relations of Creative Thinking Aptitudes to Non-Aptitudes Personality Traits, Psychol. Lab., No 20, 1957.

McPherson, E.B. : Some comments about the industrial — ١٠ search Laboratory "Climate" and the individual scientists. In : The third (1959) University of Utah research conference on the identification of creative scientific talent, C.W. Taylor, (Ed.), 1958, PP. 94—103.

Taylor, C.W. (Ed.), Creativity : Progress and Potential, New — ١١ York, McGraw-Hill, 1964.

Gebhard, M.D., Changes in the Attractiveness of Activities : — ١٢
The effect of expectation preceeding performance. Exp. Psychol., 1949, 39, 404—413.

قدم جبهارد أدلة تجريبية تدعم هذا الفرض ، بإيجاد تغيرات أكبر في جانبية الأعمال حينما يكون التوقع ودرجة النجاح في اتجاهات متضادة .

١٣ — فيما يتعلق بفشل سمة المثابرة بالذات في الارتباط بالارونة التكيفية ، يتساءل جيلفورد عما اذا كانت عادات المثابرة عند الفرد حينما يوجه مجهوده نحو هدف ما ، ذات علاقة بالمثابرة كما تتمثل في توجيه الفرد لتفكيره نحو حل مشكلة ما . وهو يرى انه ليس هناك — فيما يبدو — علاقة جوهرية بين هذين الموقفين .

Chambers, J.A., Relating Personality and Biographical Factors — ١٤
to Scientific Personality, Mich. State University, (unpublished thesis).

Roe, A., A psychological study of eminent psychologists and — ١٥
anthropologists and a comparison with biological and physical scientists, Psychol. Monogr., 1953, 67(2).

— The making of a scientist, New York, Dodd, Mead, 1952.

Golann, S.E., Psychological Study of Creativity, Psychol. Bull., — ١٦
Vol. 60, 6, 1963, 548—565.

Ludington C. (Ed.) : Creativity and Conformity : A problem — ١٧
for organizations, Ann Arbor, Mich. Foundation for Research of Human Behavior, 1958.

Getzels, J.W. and Jackson, P.W., 1962. — ١٨ المرجع السابق :

Keirallah, S., The Relationship between Creativity and Intel- — ١٩
ligence, Achievement, Physical Growth, Certain Personality Traits and Reading Habits, Univ. Mich., Unpublished dessertation, P. 61.

C. W. Taylor (Ed.), 1964, ibid — ٢٠

٢١ - عبد السلام عبد الفغار : العلاقة بين بعض عوامل الابتكار وبعض العوامل
الغير عقلية ، مجلة التربية الحديثة العدد الثالث فبراير سنة ١٩٦٥ ، ص
١٩٣ - ٢٠٠ .

٢٢ - حسن أحمد حسن عيسى : التفكير الابتكاري وعلاقته ببعض سمات الشخصية
دراسة عاملية . رسالة ماجستير (غير منشورة) كلية التربية - جامعة
عين شمس ، يناير ١٩٦٨ .

٢٣ - عبد الحليم محمود السيد : الإبداع والشخصية ، القاهرة ، دار المعارف ،
١٩٧١ .

المصادر

- ١ - حسن أحمد عيسى التفكير الابتكاري وعلاقته ببعض سمات الشخصية ، رسالة ماجستير (غير منشورة) كلية التربية - جامعة عين شمس - القاهرة ، يناير ١٩٦٨ .
- ٢ - حلمي المليجي سيكولوجية الابتكار - القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٨ .
- ٣ - شارلي شابلن مذكرات شارلي شابلن - ترجمة صلاح حافظ ، القاهرة - كتاب الهلال رقم ١٩ .
- ٤ - عبد الحليم محمود السيد الابداع والشخصية ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧١ .
- ٥ - عبد السلام عبد الففار « العلاقة بين بعض عوامل الابتكار وبعض العوامل الغير عقلية » ، القاهرة ، مجلة التربية الحديثة ، فبراير ١٩٦٥ ، ص ١٩٣-٢٠٠ .
- ٦ - محمد عماد الدين اسماعيل قياس الابداع الفني ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٩ .
- ٧ - محمود محمد ثساكر المتنبى ، الطبعة الثانية ، السفر الاول ، القاهرة ١٩٧٢ .
- ٨ - مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٩ .

٩ — مصطفى شويفا : العبقزية في الفن — القاهرة —
الإدارة العامة للثقافة ، المكتبة الثقافية
رقم ٢٠ ، سبتمبر ١٩٦٠ .

١٠ — مصري عبد الحميد : الاسس النفسية للإبداع الفني في
هنورة : الرواية ، (رسالة غير منشورة) —
كلية الآداب ، جامعة القاهرة ،
١٩٧٣ .

١١ — يوسف مراد : مبادئ علم النفس العام — القاهرة ،
دار المعارف ، الطبعة الخامسة ،
١٩٦٦ .

12. . Arnheim, R. : Picasso' Guernica, The Genesis of a Paint-
ing, London : Faber and Faber, 1962. (Quoted
through : P 74—80, 1973 Hnoura, M)

13. Beres, D., "Communication in Psychoanalysis and in the
Creative Process : A Parallel. J. Amer. Psychoana-
lysis Ass., 1957, 5, 408—432. In : Psychol. Abstracts,
1959, P. 862.

14. Bergson, H., L'energie spirituelle, Paris : Alcan, 12 me
ed., 1929, ch. VI : L'effort intellectuel, PP. 163—202.

أنظر الترجمة العربية : هنري برجسون ، الأعمال
الكاملة : الطاقة الروحية — ترجمة الدكتور سامي
الدروبي ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ،
سنة ١٩٧١ ، ص ١٤٠—١٧٣ .

15. Bergson, L'evolution Creative, Paris, Press Univers. de
France 1934, PP. 164—165.

ترجمة الى العربية د. محمد قاسم — دار الفكر
العربي — القاهرة ، ١٩٦٠ (ص ١٩٠—١٩١) .

16. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Press Univers. de France, 1948. (b) PP. 40—42.
 انظر الترجمة العربية : هنري برجسون ، الاعمال
 الفلسفية الكاملة : منبعاً للاخلاق والدين ، ترجمة
 د. سامي الدروبي ، د. عبد الله عبد الدايم
 الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١ ،
 ص ٥٠ .
17. Binet, A. : *Portrait psychologique d'un homme de Let-
tre* Paris : Alcan, 1929. (Quoted through :
 (م. سويف ، ١٩٥٩ ص ٩٧ — ١٠١) .
18. Chambres, J.A., "Relating Personality and Biographical
Factors to Scientific Personality, Psychol. Monogr.
Michigan State University.
19. Cawley, M. (Ed.), *Writers at Work*, London : Mercury
books, 1962.
20. Crutchfield, R.S., *The Creative Process*, Conference on
the Creative Person, Berkeley, Univ. of California,
Institute of Personality Assessement. and Research,
1961, Ch. 6.
21. Freud, S., *Leonardo Da Vinci*, tr. by A.A. Brill, London:
Regan Paul, 1932, P. 128 (Quoted through :
 (م. سويف ، ١٩٥٩ ، ص ٧٥ — ٨٤) .
22. Freud, S., *Totem and Tabo*, (The Basic Writings of S.
Freud, tr. & ed. by A.A. Brill, New York : The
Modern Library, 1938, P. 877. (Quoted through :
 (م. سويف ، ١٩٥٩ ، ص ٧٣) .
23. Eysenck, H.J., *Dimensions of Personality*, London, Me-
thuen, 1953.

24. Ghiselin, B., *The Creative Process*, New York : Mentor Books, 1955.
25. Golann, S.E., *Psychological Study of Creativity*, Psychol. Bull., Vol. 60, 69, 1963, PP. 548—565.
26. Guilford, J.P., "Creativity", *Amer. Psychologist*", 1950, 5, 444—454.
27. Guilford, J.P., et al., : "A Factor Analytic Study of Creative thinking", In : *Hypotheses and description of tests*. Univ. of South. Calif. Psychol. Lab., Rep. No. 4, April, 1952.
28. Guilford, J.P., "A Revised Structure of the Intellect. Report from the Psychol. Lab. No. 19, Los Angeles : Univ. of Sth. California, 1957.
29. Guilford, J.P., et al., "The Relation of Creative Thinking Aptitudes to Non-aptitude personality traits. Rep. No. 20, Los Angeles" Univ. of Sth Calif.; 1957. (C)
30. Guilford, J.P., *Personality*, New York, McGraw-Hill, 1959.
31. Harris, R.A., "Creativity in Marketing" in : Smith R. (ed.) *Creativity*, New York, Hastings House, 1959.
32. Hertska, A.F., et al., "A Factor — Analytic Study of Evaluative Abilities", *Educ. Psychol. Mexurment*, 1954, 581 — 597.
33. Ismail, M.E. *Analysing Artistic Aptitude of the Visual Artist*, M.A. tsesis, Univ. of Kentucky, 1951.
34. Jones, E., "Essaysin Applied Psychoanalysis, London; Regan. Paul, 1923, P. 66.

35. Ludington, C. (ED) : Creativity and Conformity : A problem for organizations" in : Psychol. Abstracts, 1959, P. 879, No. 2129.
36. MacRinnon D.R., "The Nature and Nature of Creative Talent, "1962, 17, Amer. Psychologist, PP. 484—495.
37. Myden, W., "Interpretation and Evaluation of Certain Personality Characteristics involved in Creative Production". Percept. Motor skills, 9, 1959, 139—158.
38. Patrick, C. "Creative thought in Poets", Arch. Psychol., 1935, 26, 1 — 74.
(Quoted through : Vinacke, 1974, PP. 356 — 57.)
39. Patrick, C., 'Creative thought in Artist", J. Psychol., 1937, 4, 35—73. (Quoted through : Vinacke, 1974, 4, 35—73. PP. 356—57.)
40. Patrick, C., "Scientific thought", J. Psychol., (1938, 5, 55—83,) (Quoted throughs : Vinacke, 1974, PP. 356—57)
41. Patrick, C., 'Whole and part Relationship in Creative thought.", Amer. J.J. Psychol., January, 1941 : 128—131.
(Quoted through : P. 286, 1959, : م . سويف)
42. Pine, F., and Holt, P.R., "Creativity and Primary Process, Pev. Psychol., Vol., B, 1962 PP. 504—505.
43. Ridely, M.R. : Reats' Craftsmanship, Oxford : Clarendon Press, 1933. (Quoted through : م . سويف ،)
44. Stein, M.I., "The Creative Process", paper presented at the Univ. of Chicago Business School, Mckinsey Seminar on creativity February 1—3, 1962.
45. Taylor, C. W. (Ed.) : Creativity; Progress and Potential New York, McGraw-Hill, 1964.

46. Terman, L.M. (Ed.) Genetic Studies of Genius, California : Stanford Univ. Press, Vol., 1, 1925 a, Vol. 2, 1926, Vol., 3, 1930, Vol., 4, 1957 a, Vol. 5 1959.
47. Thomas Mann : The Genesis of a Novel Secker and warburg, London : 1961.
48. Vianacke, W.E., The Psychology of Thinking. New York, McGraw-Hill, 2nd. Edition, 1974, PP. 353—379.
49. Wallas, G., The Art of Thought, New York; Harcourt, Brace, 1926. (Quoted through : Vinacke, 1974, P. 356.
50. Wertheimer, M., Productive Thinking, Enlarged Edition, Edited by Michace Wertheimer Tavistock Publications and Social Science Paperbacks, 1968, PP. 213—233.
51. Woodworth, R.S., "Psychology". (4th ed.), New York : Holt, 1940.
52. Woodworth, R.S. and Scholosberg, H., Experimental Psychology (2 ed. ed.), New York, Holt, 1954.
(Quoted through : 1959, P. 368. م . سويف

المحتوى

صفحة

مقدمة	٥
١ - عملية الابداع	١٥
٢ - دوافع الابداع وشخصية المبدعين	٦١
٣ - الخصائص العقلية للابداع	٩٥
٤ - الابداع في الشعر	١٢٧
٥ - الابداع في النثر	١٦٢
٦ - الفن التشكيلي والابداع	١٩٩
٧ - الابداع في العلم	٢٢٢
٨ - دراسة الخصائص النفسية للمبدعين في مجال العمارة	٢٦٣
٩ - سمات شخصية المبدعين	٢٧٩

المؤلف في طور

د. حسن أحمد عيسى

ولد في القاهرة في شهر مايو سنة ١٩٣٥ .

حصل على ليسانس الآداب في علم النفس من كلية الآداب جامعة عين شمس عام ١٩٥٩ .

نال درجة الماجستير في علم النفس التعليمي من كلية التربية جامعة عين شمس .

حصل على دكتوراه الآداب في علم النفس بمرتبة الشرف الأولى من جامعة القاهرة .

عمل مدرسا ثم أخصائيا نفسيا بوزارة الصناعة في جمهورية مصر العربية قبل أن يلتحق بسلك التدريس في كلية الآداب بجامعة القاهرة فرع الخرطوم .

يعمل حاليا أستاذا لعلم النفس التربوي بمعهد التربية للمعلمين بالكويت ومنتدبا لتدريس علم النفس وطرق البحث العلمي بجامعة الكويت .

له اهتمامات بدراسات الإبداع ودراسات الشخصية والقيم ، وله عدة بحوث في هذه المجالات .

اشترك كباحث في كثير من بحوث المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية في جمهورية مصر العربية .



المسرح في الوطن العربي

تأليف

د. علي الراعي

الكويت	٢٥٠	فلسا	ليبيا	٢٥	ترشا	عمان	٤	ريال
المسعودية	٥	ريال	المغرب	٥	دراهم	اليمن الجنوبية	١٠٠	فلس
العراق	٢٠٠	فلسا	تونس	٥٠٠	دليم	اليمن الشمالية	١٥٠	ريال
الأردن	٢٥٠	فلسا	الجزائر	٥	دنانير	البحرين	١٠٠	فلس
سوريا	٢	ليرات	مصر	٢٥٠	مليما	قطر	٥	ريال
لبنان	٢٥٠	ليرة	السودان	٢٥٠	لجما	الإمارات العربية	٥	درهم

الاشتراكات : يكتب بثلاثتها الى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،

مس.ب ٢٢٩٩٦ - الكويت

٢٥٠
فلسفًا

مطابع البقطة